









Digitized by the Internet Archive  
in 2013

<http://archive.org/details/lasculptureflore02reym>















LA

SCULPTURE FLORENTINE







MARCEL REYMOND



# LA SCULPTURE FLORENTINE

*Seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle*



FLORENCE  
ALINARI FRÈRES

8, Via Nazionale

1899



\*  
\* \* \*

*Questo volume incominciato a stampare nel mese di dicembre 1898  
fu terminato nel mese d'aprile 1899 dalla Officina tipo-  
grafica fiorentina di Salvatore Landi, direttore dell'Arte  
della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C.  
di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C.  
di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per  
quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei  
Fratelli Alinari di Firenze; — per quello  
che si trova oggi all'Estero, della  
Casa Giraudon di Parigi, che ne  
autorizzava la riproduzione.*

\* \* \*  
\* \*  
\*





Vierge  
du Musée National (Andrea della Robbia)

## TABLE DES MATIÈRES

(RÉSUMÉ DES PRINCIPALES IDÉES EXPOSÉES AU COURS DE L'OUVRAGE)

AVANT PROPOS . . . . .	Page 1
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des peintres, des sculpteurs et des littérateurs florentins, nés dans la première moitié du XV <sup>e</sup> siècle . . . . .	3
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des principales œuvres de sculpture étudiées dans ce volume:	
Maîtres nés avant 1425 . . . . .	4-5
Maîtres nés de 1425 à 1450 . . . . .	6-7

INTRODUCTION. Caractères généraux . . .	9
---	---

I. IDÉES. Sur les points essentiels de l'art les idées dominantes sont les mêmes que dans la période précédente: la pensée chrétienne reste prépondérante et l'influence antique n'exerce encore qu'une influence secondaire.

La différence entre les deux époques est dans la nature des sentiments religieux exprimés. Moins grands penseurs que les maîtres de la génération précédente, les artistes s'attachent surtout à exprimer les idées de tendresse et d'amour. Prédominance du culte de la Vierge.

II. FORMES. Pas plus que les idées, les formes ne subissent l'action de l'antiquité. Diminution de la grande statuaire. Préférence donnée à la forme du bas-relief. Peu de statues nues. Fidélité à la nature. Réalisme dans le dessin des figures et des vêtements. Portrait.

Au point de vue décoratif, apparition de l'arabesque et substitution des motifs de la décoration antique aux motifs de l'art gothique. Sur ce point l'art antique fut souverain. C'est la prédominance de cet art sur un point particulier qui a pu faire croire qu'il avait inspiré toutes les manifestations artistiques de cette époque.

PREMIÈRE PARTIE. Maîtres nés de 1400 à 1425:	
---	--

### LES ARCHITECTES

FILARÈTE, ALBERTI, BERNARDO ROSSELLINO, continuent le style de Brunelleschi et de Michelozzo. Parmi eux, seul, Alberti ne fut pas sculpteur. Fi-

larète est l'auteur des Portes de bronze de St. Pierre à Rome, et Bernardo Rossellino, dans son tombeau de Leonardo Bruni, a créé un type de monument qui resta en faveur jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle . . . Page 17

### LES SCULPTEURS

BUGGIANO, LAZZARO, SIMONE GHINI, BERTOLDO, PAGNO DI LAPO, etc. Ces artistes sont les élèves de Brunelleschi, de Ghiberti et de Donatello; satellites de ces grands maîtres, ils n'ont à faire que des travaux secondaires. Buggiano, disciple de Brunelleschi, nous a laissé un intéressant buste reproduisant les traits de son maître. Simone Ghini, célèbre par ses travaux en bronze, est l'auteur de la Tombe du pape Martin V. Vittorio Ghiberti suit les traces de son père dans l'art décoratif. Mais c'est Donatello qui eut le plus grand nombre d'élèves. Parmi eux il faut citer surtout Pagno di Lapo, l'auteur de la belle Madone du Musée du Dôme, et Bertoldo qui devint le conservateur du Musée des Médicis et fut le maître de Michel-Ange. . . . . 33

AGOSTINO DI DUCCIO est le plus important sculpteur de cet âge. Dans ses figures de femme du Temple des Malatesta et de l'église San Bernardino il crée un style élégant, précieux et sensuel, qui annonce l'art de Botticelli . . . . . 51

### DEUXIÈME PARTIE. Maîtres nés de 1425 à 1450:

DESIDERIO, le plus charmant, le plus délicat des maîtres de cet âge. Dans le Tombeau de Carlo Marsuppini, la décoration florentine atteint à son plus haut degré d'élégance et de richesse. Son amour pour les petits enfants: Tabernacle de S. Laurent, Têtes de Chérubins de la chapelle Pazzi, Bustes de petits enfants. - Bustes de femmes. Madones. . . 63

ANTONIO ROSSELLINO suit Desiderio, sans être aussi savant que lui; mais il a en propre une plus profonde foi religieuse. Tombe du Cardinal de Portugal. Autel de Naples. Nombreuses Madones. . . . . 77

MINO DA FIESOLE. Malgré l'insuffisance de sa technique, tient une place éminente par le charme et la distinction de sa pensée, par la nouveauté de ses inventions et par son goût architectural. Passe une partie de sa vie à Rome au service des Papes. Nombreux Monuments funéraires. Madones . . . . . 93



CIVITALI, artiste de Lucques, aussi religieux que Bernardo Rossellino auquel il se rattache, mais d'un sentiment plus dramatique. Ardente expression d'amour de ses Anges; angoisse de ses figures de Christ. Dans les statues de Gênes, faites à la fin de sa vie, il annonce l'art du XVI<sup>e</sup> siècle . . . . . Page 117

BENEDETTO DA MAJANO. Quoique sensiblement plus jeune que les maîtres précédents, il se rattache à eux, il continue leur art et le porte à son plus haut point de perfection. Dans les ordres les plus divers il a créé des chefs-d'œuvre: Chaire de S.<sup>te</sup> Marie nouvelle, Autel de Santa Fina à San Gimignano, Tabernacle de Sienne, Statue de S. Jean Baptiste, Buste de Pietro Mellini . . . . . 127

ANDREA DELLA ROBBIA, continue l'art de la terre cuite émaillée créé par son oncle Luca della Robbia. Produit des œuvres nombreuses, toutes de la plus grande beauté. Tout d'abord il imite de très près l'art de Luca dans les Enfants de l'Hôpital des Innocents et le Retable Vieri Canigiani. Poursuivant sa voie, dans une manière plus personnelle, il crée les Retables de la Verna, l'Annonciation, l'Adoration de l'enfant Jésus, surtout la Crucifixion, puis le Couronnement de la Vierge de Sienne, le Retable du Campo santo d'Arezzo, la Visitation de Pistoia; toutes œuvres qui le classent au premier rang des maîtres chrétiens, aux côtés de fra Angelico. A une seconde manière, plus compliquée, où apparaît l'influence de Verrocchio, appartient l'Adoration des bergers de San Sepolcro, l'Annonciation de l'Hôpital de Florence, les Apôtres de Prato. Enfin, dans les dernières années de sa vie, il adopte une manière plus large dans les tympans de Viterbe et la Loggia San Paolo, à Florence . . . . . 145

POLLAIUOLO fut un maître moins profondément religieux que les artistes précédents; chez lui nous voyons diminuer la pensée et grandir le culte de la forme. Par là il est un précurseur des artistes du XVI<sup>e</sup> siècle, mais il se distingue d'eux en ce qu'il

ne songe pas encore à imiter l'art antique. Dans son culte de la forme il se contente d'étudier et de reproduire les formes qui vivent sous ses yeux. Son art quoiqu'un peu compliqué, surtout dans les draperies, est un des plus précis et des plus fins qui existent. Ses chefs-d'œuvre sont les Tombes des papes Sixte IV et Innocent VIII . . . . . Page 185

VERROCCHIO a les mêmes qualités de précision et de dessin que Pollaiuolo, mais il a en plus un sentiment d'une grande poésie. Son groupe de *l'Incrédulité de S. Thomas*, en raison de la beauté des formes et de l'intensité des sentiments, est une des œuvres les plus belles et les plus caractéristiques de cette époque. Par cette œuvre et par d'autres semblables, telles que le Buste de femme du Bargello et la Madone de Santa Maria nuova, il est le véritable précurseur de Léonard . . . . . 199

PETITS MAÎTRES. De nombreux artistes ont vécu à Florence autour des grands maîtres dont nous venons de parler. Nous étudions dans ce chapitre ceux qui méritent d'être cités après eux, l'architecte Giuliano da Majano, Francesco Ferrucci, etc. . . . . 217

DESSINS. Les Dessins des sculpteurs sont toujours très rares. A Florence, les premiers que nous puissions citer sont ceux de Pollaiuolo et de Verrocchio. Nous avons aussi reproduit un dessin de Tabernacle qui est le plus beau dessin de sculpteur-architecte que nous possédions . . . . . 225

TROISIÈME PARTIE. Rayonnement florentin . . . . . 233

Dans cette dernière partie nous présentons une revue rapide de l'influence exercée par l'école florentine sur toutes les écoles d'Italie, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, notamment à Naples, à Rome, à Venise et à Milan.

TABLE DES GRAVURES . . . . . 247



*Anges musiciens*  
du Temple des Malatesta, à Rimini, (par Simone Ferrucci)







TOMBE DE CARLO MARSUPPINI  
PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO





## AVANT PROPOS

---

*LES* maîtres que nous étudions dans ce volume peuvent se diviser en deux groupes principaux, ceux qui sont nés de 1400 à 1425 et ceux qui sont nés de 1425 à 1450.

Le premier groupe, qui appartient à une période de transition, ne rivalise en éclat ni avec le groupe qui l'a précédé ni avec celui qui l'a suivi. La raison en est dans ce fait que les artistes nés de 1375 à 1400, les Ghiberti, les Donatello, les Michelozzo, les Luca della Robbia, ont presque tous vécu très longtemps et il en est résulté que, tant qu'ils étaient sur la scène, les artistes plus jeunes n'ont pas eu de travail, ou n'ont trouvé que des commandes secondaires. Ceux d'entre eux qui sont parvenus à une brillante carrière, comme Agostino di Duccio, n'ont pu le faire qu'en quittant Florence. Par suite de leur situation dépendante, par le fait que ces artistes travaillent sous les ordres de leurs aînés, imitant de très près leur manière, il est assez difficile de les connaître, et c'est pourquoi un grand nombre d'œuvres de cette époque sont encore sans nom d'auteur.

Le second groupe comprend les artistes nés de 1425 à 1450. A ce moment, dans un laps de temps très court, de 1427 à 1435, nous voyons naître Desiderio da Settignano, Pollaiuolo, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Civitali, Verrocchio, André della Robbia. Sans être aussi grands que les Ghiberti, les Donatello et les Luca della Robbia, ces artistes sont les seuls qui puissent leur être comparés. Contemporains des peintres Piero della Francesca, Baldovinetti et Benozzo Gozzoli, ils précèdent et, dans une certaine mesure, ils préparent la grande génération des Ghirlandajo, des Pérugin et des Botticelli.

Pour bien comprendre la nature de leur art, il faut considérer, non seulement la date de leur naissance, mais aussi celle de leur mort. A part quelques exceptions, ils meurent relativement jeunes ; de telle sorte que leur période de production, qui commence vers 1460, ne dépasse guère la décade de 1480 ; elle correspond ainsi assez exactement au règne de Laurent de Médicis.

Nous terminerons ce volume en étudiant l'influence exercée par l'école florentine sur les diverses écoles italiennes. Pour cela nous ferons une rapide revue des diverses écoles du XIV<sup>e</sup> et

du *xv<sup>e</sup>* siècle, en signalant, au fur et à mesure que nous les rencontrerons, les nombreux emprunts faits dans toute l'Italie aux maîtres toscans et surtout aux maîtres florentins.

Comme dans le volume précédent nous publions deux tableaux chronologiques, dont l'un donne la liste des sculpteurs et l'autre le catalogue de leurs œuvres. Ces œuvres sont si nombreuses que nous avons été obligé d'en diviser le tableau en deux parties, dont la première est consacrée aux maîtres nés avant 1425 et la seconde aux maîtres nés de 1425 à 1450.





# TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS

NÉS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS	
SIMONE FERRUCCI. . . .	1402 - .....	—	—	—	—
ALBERTI. . . . .	1406 - 1470	MASACCIO . . . . .	1402 - 1428	ALBERTI . . . . .	1406 - 1470
FILARÈTE . . . . .	.....	DELLO . . . . .	1404 - .....	MATTEO PALMIERI. . .	1406 - 1478
PAGNO DI LAPO . . . .	1406 - 1470	FRA FILIPPO LIPPI . .	1406 - 1469	LORENZO VALLE . . . .	1407 - 1457
SIMONE GHINI. . . . .	1407 - 1491	—	—	—	—
B. ROSSELLINO . . . . .	1409 - 1464	—	—	—	—
VECCHIETTA . . . . .	1410 - 1480	—	—	—	—
BUGGIANO. . . . .	1412 - 1462	—	—	BENEDETTO ACCOLTI. .	1415 - 1466
AGOSTINO DI DUCCIO . .	1418 - 1481	NERI DI BICCI . . . . .	1419 - 1491	—	—
BERTOLDO . . . . .	..... - 1491	—	—	—	—
—	—	BENOZZO GOZZOLI . . .	1420 - 1497	PLATINA . . . . .	1421 - 1481
—	—	FRANCESCO PESELLINO.	1422 - 1457	—	—
—	—	PIERO DELLA FRANCESCA	1423 - 1492	—	—
—	—	—	—	CRISTOFORO LANDINI .	1424 - 1504
ANTONIO ROSSELLINO . .	1427 - 1478	BALDOVINETTI . . . . .	1427 - 1499	—	—
DESIDERIO. . . . .	1428 - 1464	—	—	—	—
ANT. POLLAIUOLO. . . .	1429 - 1498	—	—	—	—
MINO DA FIESOLE . . .	1431 - 1484	—	—	PULCI . . . . .	1432 - .....
GIULIANO DA MAIANO .	1432 - 1490	—	—	—	—
VERROCCHIO. . . . .	1435 - 1488	—	—	MARSILE FICIN . . . .	1433 - 1499
CIVITALI. . . . .	1435 - 1501	—	—	—	—
ANDREA DELLA ROBBIA.	1435 - 1525	—	—	BOIARDO . . . . .	1434 - 1494
—	—	COSIMO ROSSELLI . . .	1438 - 1507	—	—
—	—	LUCA SIGNORELLI . . .	1441 - 1523	—	—
BENEDETTO DA MAIANO.	1442 - 1497	—	—	—	—
—	—	PIERO POLLAIUOLO. . .	1441 - 1496	—	—
—	—	PERUGINO . . . . .	1446 - 1523	—	—
—	—	BOTTICELLI. . . . .	1447 - 1510	LAURENT DE MÉDICIS.	1448 - 1492
—	—	GHIRLANDAIO . . . . .	1449 - 1494	—	—
—	—	—	—	SAVONAROLE. . . . .	1452 - 1498
—	—	—	—	LE POLITIEN. . . . .	1454 - 1494

*TABLE*  
DES PRINCIPALES ŒUVRES DE S  
(Mail)

MAÎTRES	1420	1430	1440
BERNARDO ROSSELLINO . . . . .	— —	— —	Miséricorde d'Arezzo.
— —	— —	— —	Tombe L. Bruni, 1444.
— —	— —	— —	Annonciation d'Empoli, 1444.
FILARÈTE . . . . .	— —	Portes de S. Pierre, 1439-45.	— —
ALBERTI . . . . .	— —	— —	Temple de Rimini, 1447.
LAZZARO . . . . .	Chaire de S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle.	— —	— —
BUGGIANO . . . . .	— —	— —	Lavabos, 1440.
— —	— —	— —	Buste di Brunelleschi.
SIMONE GHINI . . . . .	— —	Tombe Martin V, 1434.	— —
SIMONE FERRUCCI . . . . .	— —	— —	Sculptures à Rimini.
BERTOLDO . . . . .	— —	— —	— —
AGOSTINO DI DUCCIO . . . . .	— —	— —	Sculptures à Modène, 1442.
VITTORIO Ghiberti . . . . .	— —	— —	— —
PAGNO DI LAPO . . . . .	— —	— —	— —
MASO DI BARTOLOMEO . . . . .	— —	— —	— —
BRUNO DI SER LAPO . . . . .	— —	— —	— —
JEAN DE PISE . . . . .	— —	— —	— —
VELLANO . . . . .	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
INCONNUS . . . . .	Tympan, Miséricorde d'Arezzo.	— —	Tabernacle à S. Egidio.
— —	— —	— —	Armoire à S. <sup>ta</sup> Croce.
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —



ent 1425)

1450	1460	1470	1480
Combe Beata Villana, 1451.	Tombe Lazzeri, 1461.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Hôpital de Milan.	— —	— —	— —
— —	S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle, 1470.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	Lamentation du Bargello.	Combat de cavaliers.	— —
Culptures à Rimini.	Sculptures à Pérouse, 1461.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Oratoire de la Porte du Baptistère, 1452-1464.	— —	— —	— —
Chapelle de l'Annunziata.	Monument Chellini, 1461.	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Porte d'Urbino, 1451.	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Grille de Prato, 1444-1464.	— —	— —	— —
— —	Autel de Padoue.	— —	— —
— —	Tombe Roselli, 1468.	— —	Bas-reliefs à Padoue.
— —	— —	— —	Tombe Roccabonella.
— —	Chœur de la Spina, 1461.	Piédestal de l'Idolino.	— —
Chapelle S. Giovanni à Gênes.	Chaire de la Badia de Fiesole.	— —	— —
Culptures en bois de la Sacristie de Florence.	— —	— —	— —
— —	Armoiries de la Via di Capaccio.	— —	— —

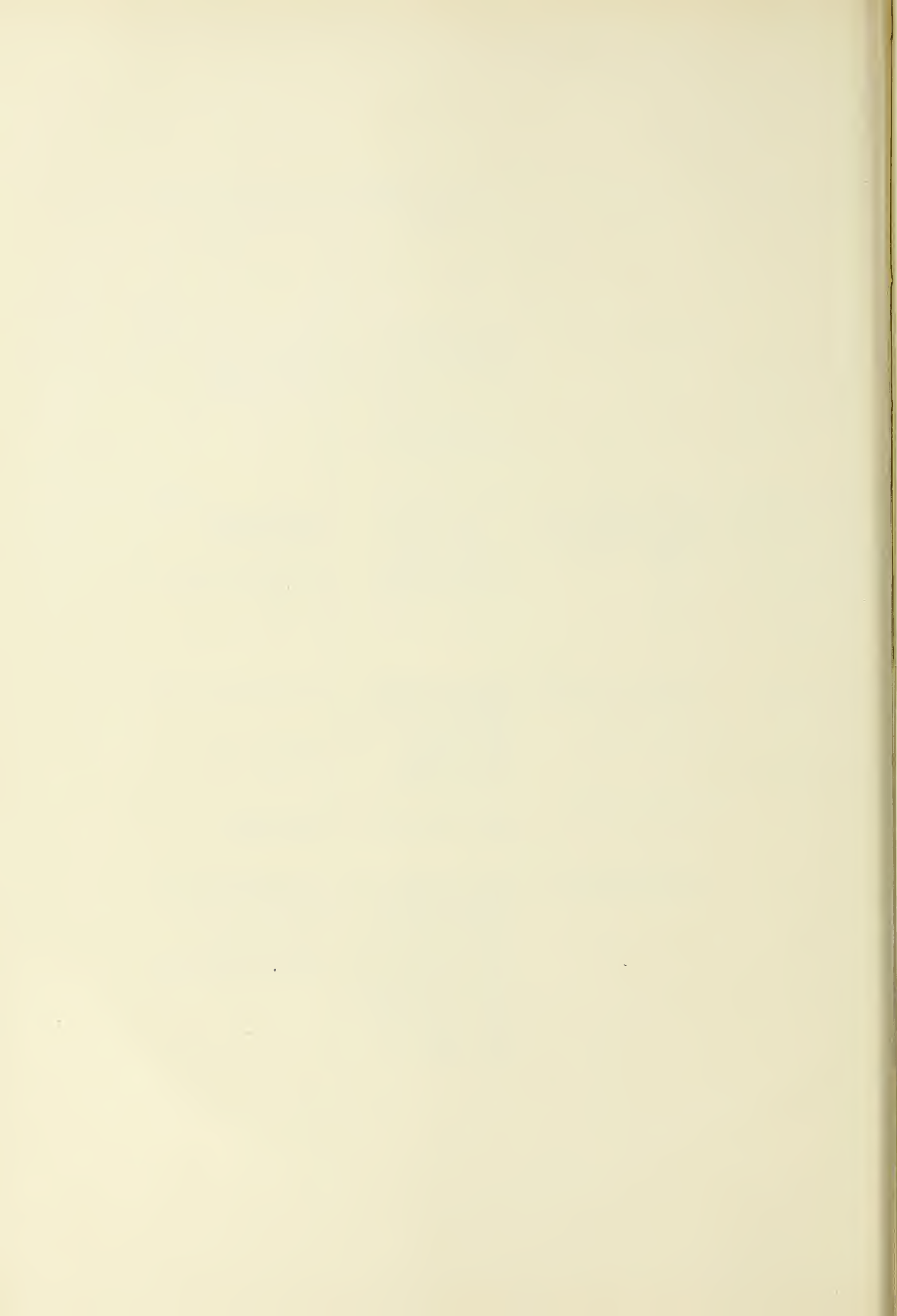
## (Maîtres 6

[illegible]



RE ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME

[illegible]







*Madone*  
du Musée de l'Œuvre du Dôme, par Andrea della Robbia

## INTRODUCTION

### CARACTÈRES GÉNÉRAUX

LES sculpteurs de la seconde moitié du <sup>xv</sup>e siècle sont les disciples fidèles des grands maîtres de la période précédente. Sur tous les points essentiels ils pensent comme eux ; leur art a pour base le même sentiment religieux et la même observation de la nature, et c'est par des nuances seulement qu'on peut les distinguer.

Plus encore que dans la première moitié du siècle la Ville de Florence jouit des bienfaits de la paix et de la richesse. Dès le milieu du siècle l'œuvre de Cosme de Médicis a porté ses fruits, et les florentins, n'étant plus soumis à des crises sociales, à des luttes, à des incertitudes d'organisation, voient se développer chez eux tous les caractères de bien-être d'une civilisation parvenue à son plus haut degré de prospérité.

Au début du siècle, l'idée chrétienne, maintenue encore dans sa grandeur austère, et l'Humanisme, avec tout le zèle de son culte platonicien, avaient orienté l'art vers l'expression du plus pur spiritualisme. Mais désormais la pensée florentine, moins grave dans ses préoccupations, plus prompte au plaisir, se plaît surtout à l'expression d'idées charmantes et gracieuses. Les artistes n'ont plus l'âme assez haute, ni assez inquiète, pour évoquer les drames de la vie du Christ, et leur cœur trop tendre ne veut que chanter la gloire de la Vierge Marie et avec elle prier et se réjouir devant le berceau du petit enfant Jésus. Plus de peines, plus de craintes, plus de larmes ; ils sont tout amour et sourire. Si nous avons pu dire, en parlant des premières années du <sup>xv</sup>e siècle, que jamais il n'y avait eu dans l'art plus de pensée, nous caractériserons non moins justement la fin du siècle en disant que jamais on n'a exprimé des idées plus riantes, plus de tendresse et plus de bonheur. Et tout concourt à ce but, la forme des œuvres, le décor si délicat qui les recouvre comme d'une moisson de fleurs, le choix des figures représentant des enfants, des jeunes filles, des anges, des saints aux visages transfigurés par la foi

et l'amour céleste. A voir l'œuvre des Desiderio, des Rossellino, des Mino et des Civitali, on se croirait transporté dans un monde enchanté, au milieu d'un véritable paradis terrestre.

L'art, tout en se modifiant ainsi, ne perd pas son caractère religieux. Ce n'est pas un affaiblissement mais une transformation de l'idée chrétienne. Elle ne diminue pas en passant des sanglots de Donatello aux suaves litanies d'Andrea della Robbia, à ces œuvres qui nous touchent le cœur comme les plus tendres mélodies de la musique chrétienne, comme ces chants angéliques du *Gloria in excelsis* dont les maîtres de cet âge se sont plu si souvent à graver les notes sur leurs retables d'autel.

Par le caractère si profondément religieux de leur art, les sculpteurs représentent bien réellement toute une partie du milieu social florentin, mais ils ne le représentent pas tout entier. Cette civilisation si riche, si luxueuse, qui avait agi sur les esprits religieux, en les tournant du côté des expressions gracieuses, avait, en agissant dans le même sens, mais avec plus de violence, modifié le milieu purement civil; elle avait fait prédominer à la cour et dans l'entourage du prince les idées sensuelles qui sont presque toujours une des conséquences des civilisations trop prospères. Si l'on veut décrire la cour de Laurent de Médicis, il ne faut pas songer aux idées religieuses, il faut uniquement évoquer le souvenir des fêtes et des plaisirs. Ce n'est pas l'Evangile qu'il faut citer, mais Horace ou Ovide, et surtout les poésies italiennes contemporaines, celles de Laurent de Médicis lui-même ou de Politien, dont les *Stances* sont la peinture la plus fidèle qui ait été faite de la cour des Médicis.

Les littérateurs, plus inféodés que les sculpteurs à la famille des Médicis, nous ont fait connaître les idées de cette cour, tandis que les sculpteurs nous ont conservé l'esprit général de la nation florentine. Deux faces de cette civilisation sont ainsi exprimées par les arts. Au moment où Laurent de Médicis écrit ses *Canti carnascialeschi*, Andrea della Robbia, dans les Autels de la Verna, retrouve toute l'ardeur religieuse de S. François d'Assise et de S. Bernardin de Sienne.

Il suit de là que les écrivains qui, pour écrire l'histoire de l'art, s'attachent trop exclusivement à étudier la cour de Laurent de Médicis, s'exposent à ne pas connaître les causes véritables qui ont agi sur l'esprit des sculpteurs florentins à la fin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. C'est en travaillant pour les églises, en restant fidèles à l'esprit chrétien, que les maîtres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle créent leurs chefs-d'œuvre.

Toutefois l'action de Laurent de Médicis ne fut pas négligeable dans l'art de la sculpture même, et nous aurons quelquefois à la signaler. Le plus souvent, lorsque cette action se manifeste, c'est à l'encontre de la pensée religieuse, et l'exemple le plus typique est ce Tombeau de Pierre de Médicis par le Verrocchio, qui est uniquement composé de motifs ornementaux et où tout emblème religieux est supprimé.

Après avoir noté l'influence prépondérante de la pensée chrétienne, il faut ajouter, comme second caractère essentiel, que pendant cette époque l'art antique n'exerça qu'une influence secondaire sur la sculpture florentine.



Jusqu'ici, sur cette question de l'influence de l'art antique, je me suis un peu écarté de la thèse soutenue par quelques écrivains qui attribuent à cet art une influence notable sur les maîtres du début du xv<sup>e</sup> siècle. Sur ce point, en effet, la critique reste encore divisée ; mais lorsqu'il s'agit d'apprécier la nature de l'influence antique dans la seconde moitié du siècle, il semble qu'il n'y ait plus aucun désaccord, et je crois ne pouvoir mieux faire que de reproduire les paroles mêmes par lesquelles M. Müntz montre le peu de force de cette influence.

« La génération, dit-il, qui succède à cet âge héroïque de l'art italien apporte dans ses entreprises un esprit de modération inconnu à ses devanciers ; parfois même elle semble rebrousser chemin. La tradition chrétienne reprend ses droits ; sous son influence on interroge la nature avec anxiété ; l'antiquité est sinon proscrite, du moins reléguée au second plan. C'est le moment où l'école des della Robbia brille de son plus vif éclat. »

En étudiant tour à tour chacun des sculpteurs de cette époque, M. Müntz est revenu à diverses reprises sur cette idée qu'aucun d'eux ne pouvait être considéré comme un disciple de l'art antique : « Rien ne s'éloigne plus, dit-il, de la simplicité de lignes ou de l'ampleur d'une statue grecque qu'une statue de *Mino*, de *Desiderio* ou de *Civitali* » (*Hist. de l'Art*, II, p. 134). « ... Dans le S. Sébastien de *Pollaiuolo*, il n'est pas un des principes qui constituent la Renaissance, harmonie, rythme, beauté, qui ne soit outrageusement violé » (*Hist. de l'Art*, II, p. 662). « ... Aucun style ne diffère plus sensiblement de l'antiquité que celui de *Verrocchio*. Chacun de ses ouvrages le proclame à satiété ; chacun nous le montre engagé, non dans la voie de l'imitation classique, mais dans celle du réalisme » (*Hist. de l'Art*, II, p. 501).

M. Müntz a fait la même démonstration pour les peintres, prouvant que, tout comme les sculpteurs, ils n'avaient pas subi l'influence de l'art antique.<sup>(1)</sup> Il faut vraiment aller jusqu'à la génération qui suivit Léonard de Vinci pour trouver dans l'art italien des traces de cette influence. Léonard de Vinci, dans ses écrits, a, lui-même, à de nombreuses reprises, protesté contre les nouvelles tendances qu'il voyait apparaître et a exposé les idées qui n'avaient cessé de diriger les artistes pendant tout le cours du xv<sup>e</sup> siècle : « Personne, dit-il, ne doit imiter la manière d'un autre, parce qu'il ne sera ainsi que le petit-fils et non le fils de la nature.... cette peinture sera la plus louable qui aura la plus grande conformité avec la chose imitée. Cette règle est à la honte de ces peintres qui veulent corriger la nature.... méthode qui est tellement ancrée dans leur esprit corrompu qu'elle leur fait croire que la nature, ou que ceux qui imitent la nature, se trompent lorsqu'ils n'agissent pas comme ils le font eux-mêmes » (*Livre de la peinture*).

On comprend l'importance d'une telle démonstration. La Renaissance, c'est-à-dire l'influence de l'Antiquité, ne peut réclamer aucun de ces sculpteurs qui sont Rossellino, Desiderio, Mino, Civitali, Andrea della Robbia, Pollaiuolo, Verrocchio, pas plus qu'elle ne

(1) Voyez ce que M. Müntz dit de Benozzo Gozzoli (*Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 165), de Pérugin et de Pinturicchio (*Id.*, p. 42), de Botticelli (*Hist. de l'Art*, II, p. 642), de Signorelli (*Id.*, II, p. 702), de Ghirlandajo, de Filippino Lippi et de Léonard (*Raphael*, p. 138).

peut réclamer les peintres leurs contemporains, Gozzoli, Ghirlandajo, Signorelli, Botticelli, Pérugin et Léonard. Le nouveau style n'apparaît réellement que chez les maîtres nés postérieurement à 1450, chez Andrea Sansovino, Tribolo, Torrigiani, Michel-Ange et Bandinelli.

La vérité est que jamais peut-être l'art n'a été plus différent de l'art antique que vers la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle. Dans les siècles précédents, surtout dans les premiers temps du Moyen-âge, lorsque la sculpture commença à renaître, à l'époque de Nicolas de Pise et de Fra Guglielmo, l'artiste, tout en créant des œuvres originales, avait comme point de départ certaines traditions de l'art antique dont il n'était pas encore parvenu à se dégager complètement. Mais au *xv<sup>e</sup>* siècle l'art italien, à force de recherches, à force d'études sur nature, était parvenu à conquérir son indépendance et à créer un style entièrement original. Cela est si vrai que lorsque Michel-Ange et Raphaël cherchèrent à imiter le style antique il leur fallut renoncer à l'art de leurs prédécesseurs immédiats, et les conseils dont ils eurent besoin ils les demandèrent à des maîtres plus anciens; ils renièrent Botticelli pour consulter Masaccio. La différence est si grande entre l'art qu'ils créent et celui des maîtres de la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle, qu'ils deviennent incapables de comprendre leurs œuvres et qu'ils les détruisent comme des produits d'une époque barbare.

Au *xv<sup>e</sup>* siècle, nous ne saurions trop le répéter, la sculpture proprement dite, celle qui étudie la figure humaine, ne subit que superficiellement l'influence de l'antiquité. Les artistes ne connaissent encore que peu de statues romaines, et il semble qu'ils aient conscience que cet ancien art païen se prêterait mal à exprimer les idées de la religion chrétienne et de la civilisation florentine. Nous n'aurons donc à constater qu'un petit nombre d'emprunts à l'art antique; mais nous les signalerons avec la plus grande attention, toutes les fois que nous les rencontrerons, cherchant à en préciser le caractère et la véritable portée.

Dans cet âge presque tous les sujets sont encore empruntés à l'idée chrétienne. On peut à peine citer, comme exception, quelques rares œuvres, telles que l'Hercule de Pollaiuolo ou les petites scènes mythologiques de Filarete. Les motifs le plus souvent reproduits par les sculpteurs sont ceux qui ont trait à la vie de la Vierge, l'Annonciation, la Nativité, surtout le simple motif de la Madone. Leur vrai maître est Luca della Robbia. Comme lui ils ne cessent de redire le divin poème de la Mère du Christ et les chefs-d'œuvre de cette époque sont bien réellement les Madones de Rossellino et d'Andrea della Robbia.

La grande statuaire, la statuaire en ronde bosse, qui devint si prépondérante au *xvi<sup>e</sup>* siècle et qui captiva presque exclusivement les sculpteurs, dès le jour où ils se mirent à la remorque de l'antiquité, n'existe pour ainsi dire pas avant les dernières années du siècle. Le S. Sébastien de Rossellino et le groupe de l'Incrédulité de S. Thomas du Verrocchio sont des exceptions dans cet âge où prédomine la forme du bas-relief, cette forme qui a toujours été si chère à la pensée chrétienne, en raison de sa puissance expressive.

Le nu, dont le plus ou moins grand développement sera le signe le plus évident de l'influence antique, n'apparaîtra encore que très rarement dans la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle. Pollaiuolo qui fut un des maîtres les plus épris de la perfection de la techni-



que est le seul qui s'intéressa avec passion à l'étude du nu ; mais, tout en étant sur ce point un des précurseurs des maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, il est encore si original et si personnel dans son style qu'il est impossible de le considérer comme un disciple de l'antiquité.

Au point de vue du détail des formes, de l'art de dessiner une silhouette, de disposer une draperie, ces maîtres sont profondément réalistes et poussent à l'extrême la volonté d'être fidèles à la nature, de l'imiter avec la plus stricte précision. Mais cette science a comme conséquence la complication. C'en est fait de cette belle simplicité que nous admirions dans les œuvres de Nanni di Banco, de Ghiberti et de Luca della Robbia. Chez certains maîtres de cet âge, chez Verrocchio et Pollaiuolo, nous trouverons parfois poussée à l'excès la recherche des attitudes mouvementées et de la complication dans le pli des étoffes. Dans ces études non seulement les artistes ne songent pas à demander des conseils à l'art antique, mais ils vont à l'encontre même des doctrines de cet art, dont les formes généralisées font le plus vif contraste avec la minutie de leur réalisme.

Ajoutons enfin que le portrait se constitue comme un genre nouveau. Pour la première fois nous voyons apparaître le portrait isolé, fait pour lui-même. Avant cette époque l'art florentin a bien créé de nombreux et admirables portraits, mais ils se trouvent presque tous dans des œuvres monumentales, principalement dans des monuments funéraires. Il faut remarquer que cet art du portrait ne saurait être considéré comme une création due à l'influence de l'antiquité, car il disparaîtra dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle. On sait quelle hostilité Michel-Ange avait pour l'art du portrait et comment ses nouvelles doctrines l'avaient conduit, par un fait unique dans l'histoire de l'art, à donner des traits fictifs à Laurent et à Julien de Médicis, dans les célèbres tombeaux de la Sacristie de S. Laurent. L'art du portrait, si brillant pendant la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, disparut presque complètement pendant tout le xvi<sup>e</sup> siècle pour ne renaître qu'entre les mains du Bernin.

La seule partie de l'art qui subisse vraiment l'influence de l'antiquité est la partie décorative. Sur ce point c'est une véritable transformation. Les motifs de l'art gothique sont abandonnés et font place à l'arabesque, à tous ces ornements de l'art romain dont tant de fragments donnaient des modèles. Il n'est pas un artiste de cette époque qui ne se soit passionné pour ces recherches et qui n'ait créé dans ce genre de véritables chefs-d'œuvre.

Je tiens toutefois à faire remarquer avec insistance que ce goût pour la décoration ne fut pas une conséquence de l'esprit nouveau de la Renaissance. Ce qui est nouveau ici ce n'est pas l'amour de la décoration, ce sont simplement les formes employées. Ces formes nouvelles ne font que se substituer aux formes gothiques, et nous ne voyons là que la continuation de ce goût qui avait fait créer la Façade d'Orvieto, les Portes de la Cathédrale de Florence, le Tabernacle d'Orcagna, et tant d'autres innombrables chefs-d'œuvre. Pour comprendre que ce n'est pas l'esprit de la Renaissance qui anime cet art, il suffit de remarquer que cet art cessa précisément au moment où la Renaissance s'affirma dans son esprit véritable, avec toutes ses conséquences logiques. Dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle, sous l'action de Michel-Ange et de Bandinelli, tous ces décors si fins et si délicats disparaissent. Les idées de noblesse, de grandeur, d'idéal mal compris, font pro-

scrire toute cette floraison et substituent les surfaces nues aux surfaces brillamment décorées. La Renaissance, le jour où elle est maîtresse de l'art, commence par supprimer ce décor qui avait régné pendant tout le cours du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et les écoles académiques, depuis le début du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, n'ont cessé de le mépriser. Il faudra attendre les petits maîtres français du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, les brillants décorateurs de la cour de Louis XV et de Louis XVI, pour voir disparaître cette froideur à laquelle nous avaient condamnés les recherches trop idéalistes des maîtres de la Renaissance italienne.

Lorsque les Français vinrent en Italie, à la suite de Charles VIII, dans les dernières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, ce furent surtout ces formes décoratives empruntées à l'antiquité qui attirèrent leurs regards et qu'ils rapportèrent en France comme une séduisante nouveauté. Les Français adoptèrent ce style au moment où il allait être abandonné par l'Italie; de telle sorte que dans l'histoire de l'art le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle français est le pendant du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle italien. L'art français, à cette époque, retarde d'un siècle sur l'art italien. N'oublions pas de remarquer qu'en France au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, comme en Italie au <sup>xv</sup><sup>e</sup>, la Renaissance ne se manifeste que dans les formes décoratives, respectant les formes traditionnelles de l'architecture et n'exerçant qu'une très faible action sur l'art des peintres et des sculpteurs.

J'ajoute enfin que les artistes florentins n'ont subi à ce moment aucune influence venant des nations voisines. Dans les premières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle nous avons eu encore à noter une action des écoles gothiques du nord, celle de l'école bourguignonne, mais cette influence cessa dès le second quart du siècle et ne reparut plus en Italie. Au milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle la suprématie de l'école florentine est si écrasante, qu'elle ne saurait plus rien emprunter aux autres nations, et c'est elle qui, désormais, va devenir le foyer auquel viendront se réchauffer toutes les écoles d'Italie et plus tard toutes les écoles de l'Europe.



*Enfant*

*de l'Hôpital des Innocents, par Andrea della Robbia*



*PREMIÈRE PARTIE*

---

*MAÎTRES NÉS DE 1400 À 1425*







*Bas-reliefs de la Porte de S. Pierre, par Filarete*

## LES ARCHITECTES

*BERNARDO ROSSELLINO – FILARÈTE – ALBERTI*

DANS la période que nous étudions les architectes ont tenu une très grande place. Le style que Brunelleschi avait créé, mais dont il n'avait pu donner encore que les premières formules, avait été repris par Michelozzo qui fut, autant que Brunelleschi, le véritable inspireur de l'art architectural du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. – BERNARDO ROSSELLINO (1409-1464) fut le plus éminent continuateur du style de ces deux grands maîtres. Nous ne savons pas, il est vrai, s'il a été l'élève direct de Michelozzo, mais le fait qu'il est né dix-huit ans après Michelozzo nous autorise à le placer sous la dépendance de ce maître avec lequel il a tant d'étroits rapports.

Dans l'évolution de l'architecture florentine il faut remarquer que Filarete et Alberti, les deux plus grands architectes de l'âge de Rossellino, ne sont pas aussi purement florentins que lui, qu'ils ont été élevés et qu'ils ont passé la plus grande partie de leur vie en dehors de Florence. Filarete, dans son séjour à Milan, s'est laissé influencer par les souvenirs gothiques encore si vivaces dans cette ville, et Alberti, s'inspirant des arcs de triomphe romains a adopté un style sensiblement différent du style de Brunelleschi et de Michelozzo. Partant, il faut reconnaître que Bernardo Rossellino, beaucoup plus qu'eux, représente la vraie tradition florentine; il est l'anneau qui relie Brunelleschi et Michelozzo aux dynasties des da Majano et des San Gallo.

Quelques écrivains font dépendre Rossellino d'Alberti; mais il est difficile de justifier une telle manière de voir. En effet, dans les premières années de sa vie, Alberti demeure à Venise et à Rimini, et ses premières œuvres à Florence ne sont pas antérieures à l'année 1460, époque à laquelle Rossellino a déjà accompli tous ses travaux. Mais la raison la plus importante à invoquer est qu'Alberti dans ses travaux de Rimini n'a aucun

caractère florentin et l'on se demande quelle part il pourrait avoir eue dans les œuvres florentines faites par Rossellino à Florence. Si Alberti a exercé une action sur Rossellino, cette action ne saurait être antérieure à la collaboration des deux artistes dans leurs travaux à Rome, sous le pontificat de Nicolas V. Vasari semble bien avoir déterminé exactement la situation réciproque des deux artistes en faisant d'Alberti un théoricien et de Rossellino un constructeur. <sup>(1)</sup>

Fidèle à la tradition de ses prédécesseurs Rossellino est en même temps sculpteur et architecte. Il sculpte la figure, et dans ses œuvres d'architecture il fait une grande place aux éléments décoratifs.

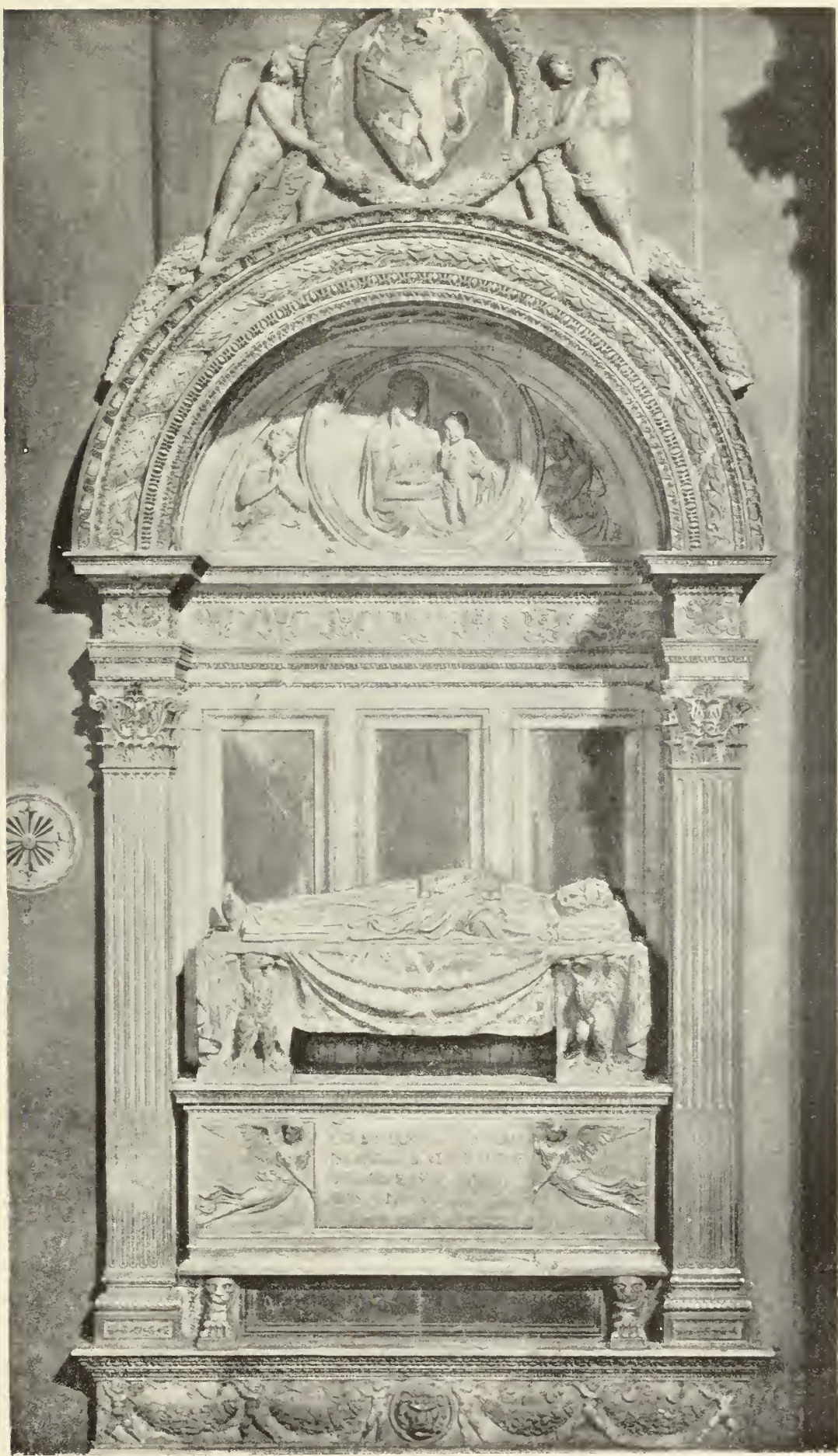
La *Tombe de Leonardo Bruni*, secrétaire de la République florentine, où la sculpture s'allie si admirablement à des formes architecturales, est une des œuvres les plus caractéristiques de l'art florentin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, une de celles où le style nouveau de l'architecture s'est le plus heureusement adapté aux désirs de la pensée chrétienne. Cette Tombe a exercé un tel prestige que pendant longtemps on n'a songé qu'à la copier, sans trouver aucune forme supérieure à lui substituer.

Dans les Tombes de Michelozzo et de Donatello, dans les Tombes du pape Jean XXIII, du cardinal Brancacci et du poète Aragazzi, faites de 1425 à 1430, et qui sont les dernières Tombes créées par les sculpteurs florentins avant celle de Leonardo Bruni, la statuaire occupait la première place et, quant à l'architecture, c'était un art de transition encore lié aux souvenirs de l'âge gothique. La Tombe de Leonardo Bruni au contraire est essentiellement une œuvre architecturale, et une œuvre créée dans un style nouveau, dont les éléments décoratifs sont empruntés à l'antiquité. Je n'ai pas besoin toutefois de faire remarquer que l'antiquité ne nous a laissé aucun type de tombeau dans le genre du Tombeau de Rossellino et que cette œuvre, malgré les détails empruntés à l'art antique, est une création originale de la pensée florentine. Ne cessons pas de le redire toutes les fois que l'occasion nous en est offerte, dans l'art que nous étudions les formes de détail seules sont antiques, la pensée et la conception de l'œuvre sont des créations de l'art chrétien.

Le type adopté par Rossellino est une niche entourée de deux pilastres et surmontée par un fronton à plein cintre. C'est une variété d'un type que nous avons vu souvent employé à Florence, par exemple dans les Tabernacles d'Or San Michele, mais qui n'avait pas encore été adapté aux Tombeaux. Nous trouvons dans la Tombe de Rossellino tous les éléments de l'art de Brunelleschi et de Michelozzo, les pilastres cannelés, l'architrave, la frise, la corniche, le grand arc à plein cintre, et, comme motifs de décoration, les larges faisceaux de feuilles de laurier et le joli motif d'enfants nus tenant des guir-

(1) « Leon Baptista Alberti vint à Rome au temps de Nicolas V, qui mettait alors Rome sans dessus-dessous et il devint par l'entremise de Biondo da Porli, familier du pape, qui auparavant se servait de Bernardo Rossellino pour toutes ses constructions. Et depuis lors, Rossellino ne cessa de prendre conseil d'Alberti, de telle sorte que Nicolas V, avec l'aide de ces deux artistes, avec les conseils de l'un et l'exécution de l'autre, fit des œuvres nombreuses et belles » (*Vie d'Alberti*).





*Tombe Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino*





landes, motif emprunté à la Tombe Aragazzi de Michelozzo. Ce Tombeau beaucoup plus simple que la Tombe Brancacci est d'une unité et d'une harmonie extraordinaires. Nous reviendrons plus tard sur l'analyse de ses divers éléments en le comparant avec la Tombe Marsuppini de Desiderio; et cette comparaison de deux œuvres, si semblables dans leur forme générale, mais si différentes dans leur esprit, nous fera mieux comprendre ce qu'il y a de particulier dans l'œuvre de Rossellino, la gravité et la noblesse de son art, et nous verrons comment les moindres formes qu'il emploie excellent à exprimer puissamment sa pensée.

L'œuvre de Rossellino, qui est un si brillant modèle d'architecture, est non moins admirable au point de vue de la sculpture. La figure de Leonardo Bruni, d'une expression noble et sereine, est la plus belle statue de gisant qui ait été sculptée en Italie. Dans les Anges qui soutiennent le cartel sur le devant du sarcophage, et dans ceux qui, sur le tympan, prient aux côtés de la Vierge, on retrouve la même distinction et le même sentiment religieux que dans les Anges de Ghiberti et de Luca della Robbia. Vasari a dit que la Vierge du tympan était une œuvre faite postérieurement par Verrocchio; mais les critiques modernes ont pensé que rien ne justifiait une telle attribution et que l'on devait considérer le Tombeau de Leonardo Bruni comme étant tout entier l'œuvre de Bernardo Rossellino.



*Tombe Beata Villana*

La *Tombe de la Beata Villana* est une œuvre beaucoup plus modeste, comprenant seulement une statue couchée, autour de laquelle deux anges écartent des rideaux. Nous reproduisons un fragment de cette œuvre dans lequel on admirera la figure sereine de la sainte et le joli mouvement de l'ange qui veille auprès d'elle.

La *Tombe du jurisconsulte Lazzeri*, dans l'église Saint Dominique de Pistoia, a été exécutée en partie par Antonio, frère de Bernardo Rossellino, mais c'est Bernardo qui en a dressé le projet. C'est lui qui, comme dans la Tombe de la Beata Villana, a disposé, au-dessus de la figure du mort, les charmantes figures d'Anges écartant des rideaux et c'est encore lui qui a dessiné le bas-relief représentant le jurisconsulte enseignant à ses élèves, bas-relief dont le style grave contraste avec le style un peu mièvre d'Antonio.

B. Rossellino a fait non seulement des œuvres architecturales mais aussi des œuvres de pure sculpture. Il est l'auteur des deux statues de l'*Annonciation* à la Collé-



giale d'Empoli.<sup>(1)</sup> Nous reproduisons à la fin du chapitre la statue de la Vierge où nous trouvons, comme dans la Tombe Leonardo Bruni, un art empreint de la plus grande noblesse.

La discussion relative au *Lavabo* de la vieille sacristie de San Lorenzo est un des plus amusants problèmes de la sculpture florentine et je m'y arrêterai quelques instants. La discussion de quelques pièces douteuses, lorsqu'elles ont une véritable valeur, est le



*Lavabo de San Lorenzo*

moyen le plus sûr de pénétrer dans l'intimité des œuvres d'art et de reconnaître les caractères particuliers qui les distinguent les unes des autres. Vasari attribue ce Lavabo à Donatello et à Verrocchio. Quelles que soient les erreurs que Vasari ait commises, son texte doit toujours être discuté. Mais vraiment, sans Vasari, on n'aurait jamais songé à Donatello, car nous ne trouvons là aucune des formes décoratives qui lui sont familières. De même on peut dire que Verrocchio ne travaillait pas dans ce style. Si notamment on consulte la Tombe de Pierre de Médicis, on verra que le style décoratif de Verrocchio est moins simple, moins puissant et beaucoup plus chargé de menus détails. Au lieu de la guirlande composée de simples feuilles de chêne, Verrocchio eût employé une guirlande de fruits et de feuillages variés. A mon sens, le style de cette œuvre appartient à un maître intermédiaire entre Donatello et Verrocchio. Le texte de Vasari laissé

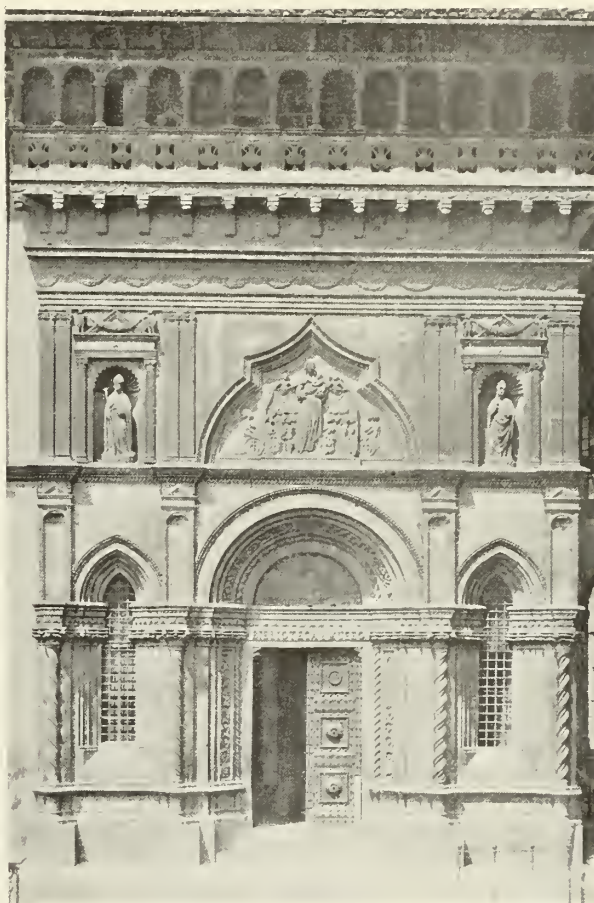
de côté, nous trouvons un autre texte, celui d'Albertini, qui prononce le nom d'Antonio Rossellino.<sup>(2)</sup> L'opinion d'Albertini a de la valeur, car il écrivait en 1510, plusieurs années avant Vasari; mais le nom d'Antonio Rossellino est ici bien surprenant, car c'est un des maîtres les plus gracieux du x<sup>v</sup>e siècle. Dans aucune de ses œuvres on ne trouve le beau sentiment d'énergie qui apparaît dans le Lavabo de San Lorenzo et partout il se montre très préoccupé d'employer des arabesques dont ici il n'y a pas encore trace. Mais n'y aurait-il pas un moyen de concilier le texte d'Albertini avec les renseignements fournis par l'œuvre elle-même. Tout pourrait aisément s'expliquer si on admettait qu'Albertini ne s'est trompé que sur un prénom et si au lieu de penser à Antonio Rossellino nous pensions à son frère aîné Bernardo. Il y a en effet de grandes ressemblances entre l'ornementation de ce Lavabo et celle de la Tombe Leonardo Bruni, notamment dans les guir-

(1) Voir la gravure de la *Vierge* à la fin du chapitre.

(2) *Memorie di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia* (1510).

landes de feuilles de chêne,<sup>(1)</sup> et dans l'Aigle dont les serres sont copiées sur celles des aigles du sarcophage; et il est un détail qui équivaut presque à une signature, ce sont les têtes de lion qui décorent les deux œuvres. Je conclus que ce Lavabo est l'œuvre de Bernardo Rossellino, sans écarter toutefois l'hypothèse qu'il a pu être aidé par son frère Antonio, notamment dans les figures des chimères.<sup>(2)</sup>

Dans mon précédent volume (p. 179) j'ai cité la Vierge décorant le tympan de la *Misericordia d'Arezzo*, mais je dois maintenant étudier avec plus de soin ce monument, un des plus précieux du début de la Renaissance. Il se compose de deux parties. La partie inférieure, comprenant la Porte et deux fenêtres, est une œuvre gothique faite dans les premières années du xve siècle, et si le nom de Niccolo d'Arezzo que la tradition nous a transmis ne peut convenir aux parties supérieures du Monument, rien ne s'oppose à ce que nous le conservions pour cette partie inférieure. Les analogies entre la Porte d'Arezzo et la Porte de la Mandorla, au Dôme de Florence, œuvre de Niccolo d'Arezzo, notamment dans les colonnes torses, dans les rinceaux des chambranles, dans les roses de la frise, sont suffisantes pour justifier cette attribution. Quant à la partie supérieure elle est d'un art tout à fait différent. Le maître qui l'a conçue a connu la Chapelle Pazzi de Brunelleschi et les premières œuvres de Michelozzo et de Donatello, le Monument Aragazzi, la Chaire de Prato, la Cantoria et peut-être les travaux du Noviciat de Santa Croce. La preuve en est dans les pilastres accouplés, rappelant le style de la Chapelle Pazzi et de la chaire de Prato, dans les petits enfants debout tenant des guirlandes, semblables à ceux de Donatello dans la Cantoria, et surtout dans les niches à entablement et à fronton. Cette partie a donc dû être faite vers 1440.



*Misericordia d'Arezzo*

(1) Ces feuilles de chêne, très simples, qui dérivent de l'art de Brunelleschi, ont été peu employées par Donatello; et d'autre part entre les mains des maîtres nés vers 1430 elles se transforment en guirlandes de fleurs et de fruits. Dans la *Chapelle du Crucifix* de Michelozzo, on trouvera des guirlandes semblables à celles de ce Lavabo.

(2) Ces Chimères se retrouvent dans deux œuvres d'Antonio, dans la Tombe du Cardinal de Portugal et dans la Chaire de Prato.



Sur la date et la détermination du caractère de ces deux parties, il ne saurait y avoir d'embarras. Mais que faut-il penser du tympan qui surmonte la Porte? Si les parties inférieures de l'édifice peuvent se classer vers 1400 et les parties supérieures vers 1440 je crois que le tympan s'emplace vers 1420. En effet la forme du tympan constituée par deux arcs à courbure opposée est une forme que l'on peut aisément localiser. Cette forme, qui n'est qu'une variante du type de l'arc en accolade et qui a pour but de hausser l'arc en ogive, naît à Florence vers 1410. On la voit, pour la première fois, à Or San Michele, tout d'abord dans le Tabernacle du S. Marc de Donatello (1411) où elle est encore à l'état embryonnaire, et dans le Tabernacle du S. Jean Baptiste de Ghiberti (1414) où elle est complètement épanouie. Cette forme se retrouve encore dans le Monument Brancacci de 1427, mais je ne crois pas qu'il en existe un autre exemple à Florence postérieurement à cette date.<sup>(1)</sup>

D'autre part la sculpture de la Madone, qui décore ce tympan, est d'un style très particulier qui rappelle certaines œuvres des maîtres de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, notamment le style très délicat de la Madone de Giovanni d'Ambrogio à la Porte des Chanoines du Dôme de Florence.

Mais, ceci exposé, nous nous trouvons en présence d'un document nouvellement découvert qui cite un Bernardo di Matteo de Settignano, comme ayant travaillé à la Miséricorde d'Arezzo. Ce Bernardo était-il le même artiste que Bernardo Rossellino? Je n'osai tout d'abord me prononcer sur ce point, mais c'est une conclusion qu'il est difficile de ne pas admettre, car nous savons que Bernardo Rossellino était fils d'un Matteo et qu'il était né à Settignano. Je conclurai donc aujourd'hui que Bernardo Rossellino doit être reconnu comme l'auteur de l'architecture de la partie supérieure du Monument; que, travaillant là vers 1440, il se montre le fidèle disciple de Michelozzo; mais je crois qu'il est impossible de lui attribuer le tympan de la Vierge, qui ne ressemble en rien à son style d'architecte ou de sculpteur, et qui est d'une époque antérieure.

Dans cette étude, je ne veux parler des architectes que lorsqu'ils ont fait œuvre de sculpteurs, soit comme sculpteurs de figures, soit comme sculpteurs d'ornements. Je dois donc me contenter de dire que Bernardo Rossellino a été un des plus grands architectes de son temps. Au service du pape Pie II il construisit le palais Piccolomini à Sienne, et dans la ville de Pienza, créée de toutes pièces par ce pape, il fit tous les principaux monuments, l'Eglise,<sup>(2)</sup>

(1) En dehors de Florence on la voit en 1435 dans la Porte de S. Nicolas de Tolentino, faite par le florentin Nanni di Bartolo; mais Nanni est un vieux maître, peu engagé dans le mouvement de la Renaissance, et lorsqu'il travaille à Tolentino il est depuis longtemps éloigné de Florence et peu au courant de ce qui s'y passe. Au surplus le fronton est de formes très allongées, d'un style beaucoup plus avancé que celui du tympan d'Arezzo, et c'est une preuve de plus que le tympan d'Arezzo doit être sensiblement antérieur à cette date.

A Venise on trouve cette forme, à l'état naissant, dans la Tombe de la dogaresse Venier, de 1411. Elle s'épanouit splendidement dans la Porte della carta au Palais ducal et dans l'Autel de S. Marc à l'Eglise S. Marc.

Cette forme se maintient tardivement dans les régions rebelles au nouveau style de la Renaissance. On la voit conservée sur les bords de l'Adriatique par Giorgio da Sebenico, notamment dans la façade de S. Francesco à Ancône.

(2) Je ne dois pas oublier de signaler ce fait singulier, que cette église de Pienza est encore construite, dans ses éléments essentiels, selon le système gothique. Les voûtes sont à nervures et elles reposent, non sur des colonnes, mais sur des piliers. Seuls les chapiteaux et l'entablement rappellent le style antique. C'est en Italie comme le pendant de l'église Saint Eustache de Paris.



le Palais communal, l'Evêché. Son œuvre la plus importante fut, en collaboration avec Alberti, le projet de reconstruction de l'Eglise de S. Pierre, mais Bramante a fait disparaître toutes les constructions commencées par ses prédécesseurs.



FILARÈTE, qui a joué un grand rôle comme architecte, qui a construit notamment l'Hôpital de Milan, a débuté dans l'art comme sculpteur, et nous avons de lui sinon une des plus belles, du moins une des plus importantes sculptures de cette époque, les Portes de bronze de l'église S. Pierre à Rome. Filarète est né à Florence et il travaillait aux Portes du Baptistère, sous les ordres de Ghiberti, lorsque le pape Eugène IV l'attira à Rome et lui donna une des plus belles commandes qu'un sculpteur put alors désirer. Les critiques continuant sur ce point, comme sur bien d'autres, à répéter les dires de Vasari se sont montrés trop injustes à l'égard de l'œuvre de Filarète.

Pour comprendre la place que les *Portes de S. Pierre* tiennent dans l'histoire de l'art florentin, il faut se rappeler qu'elles ont été commencées en 1439 et mises en place en 1445. Par conséquent elles ont été terminées avant la seconde porte de Ghiberti qui n'a été mise en place qu'en 1452 ; et ainsi, dans l'histoire de la sculpture florentine, elles viennent immédiatement après la première porte de Ghiberti.

Filarète, dans l'ordonnance générale de sa porte, montre un remarquable esprit inventif. Il fut le premier à chercher une composition différente de celle des portes du Moyen-âge. Les artistes byzantins, imitant dans leurs portes de bronze les anciennes portes de bois, les avaient divisées en petits compartiments rectangulaires,



*Porte de S. Pierre de Rome*

Ghiberti, et après lui la plupart de ceux qui firent des portes, Donatello comme Jean de Bologne, maintinrent cette division. Filarète pensa qu'une telle forme n'était nullement commandée par la logique et qu'il n'était pas nécessaire, dans une porte de bronze, d'adopter le même système de cloisonnement que dans une porte de bois.

La porte étant destinée à l'Eglise du chef des Apôtres, Filarète dispose au centre de son œuvre, les figures de S. Pierre et de S. Paul, au-dessous, deux bas-reliefs représentant des scènes de la vie des deux apôtres, et au sommet, la Vierge et le Christ, dominant l'œuvre entière. Filarète a conservé la gravité des belles figures de l'art byzantin : S. Pierre debout remet les clefs de l'Eglise au pape Eugène IV, agenouillé à ses pieds, S. Paul tient son épée avec un geste empreint de la plus mâle énergie.

Dans les bas-reliefs représentant le supplice de S. Paul et le supplice de S. Pierre, Filarète poursuit les mêmes recherches que Ghiberti ; il tente comme lui de faire mouvoir les foules et de disposer ses figures sur plusieurs plans successifs. Certes, il ne le fait pas avec le même bonheur que Ghiberti, il donne à ses personnages des reliefs trop uniformes, mais il ne faut pas oublier qu'à ce moment la seconde Porte du Baptistère, où ce style apparut pour la première fois, n'était pas encore mise en place, et que Filarète, agissant seul, est, comme Ghiberti, un véritable créateur. Filarète n'est pas aussi habile que Ghiberti dans la disposition de la scène qui est un peu confuse, mais, considérées séparément, les figures sont excellentes. On remarquera, dans le supplice de S. Pierre, une figure de cavalier qui rappelle les cavaliers du Parthénon. Sans doute Filarète ne connaissait pas l'œuvre de Phidias, mais l'étude de la nature lui a fait retrouver la même justesse de mouvement.

Telle est la partie principale de cette porte ; mais ce n'est pas tout. Comme dans la seconde porte de Ghiberti les parties accessoires ont ici une importance considérable. Ce sont tout d'abord les quatre bandes séparant les grands reliefs dont nous venons de parler. Elles représentent diverses scènes du pontificat d'Eugène IV : l'Empereur d'Orient, Jean Paléologue, arrivant à Ferrare où le Concile de Bâle s'est transporté ; L'Union des deux Eglises proclamée à Florence ; Le Couronnement de l'Empereur Sigismond ; Les Jacobites éthiopiens, par leurs ambassadeurs, venant faire leur union avec l'église romaine. <sup>(1)</sup> On remarquera la nouveauté de telles représentations. Nous n'avons encore rencontré dans la grande sculpture florentine aucun motif relatif à l'histoire contemporaine. Il n'y en a pas un seul exemple dans les œuvres de Ghiberti et de Donatello. Pour qu'une telle représentation ait pu être possible il fallait sans doute que Filarète travaillât à la cour de Rome, au service des Papes, dont les actes inspirés par la pensée divine ont, au point de vue religieux, une importance à laquelle nulle autre ne peut être comparée. Et il faut ajouter que les actes du pontificat d'Eugène IV, tentant de réconcilier l'église latine avec l'église d'Orient, avaient une portée historique bien faite pour justifier leur représentation au seuil de la première église de la chrétienté. Dans ces scènes, moins compliquées que celles du martyre de S. Pierre et de S. Paul, Filarète

(1) Un de ces bas-reliefs est reproduit en tête du chapitre.



est excellent. Ces bas-reliefs sont remarquables par la fidélité avec laquelle sont reproduits les costumes du temps, les jeunes seigneurs florentins dans leurs culottes collantes, et les ambassadeurs orientaux avec les draperies qui les enveloppent tout entiers. Cette représentation était une nouveauté que l'art florentin n'eut pas l'occasion de renouveler. A Florence ce sont uniquement des scènes de la vie religieuse qui seront reproduites par les artistes, jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

Enfin il faut considérer l'importante bordure ornementale qui sert de cadre aux deux battants de la Porte. Elle se compose de larges rinceaux, aux formes puissantes, enfermant dans leurs contours toute une série de petits sujets (j'en ai compté plus de cent) empruntés soit à l'histoire sainte, soit à l'histoire romaine, soit à la mythologie même, sans compter plus de trente bustes d'empereurs romains. La singularité de cette ornementation consiste surtout dans la représentation de scènes mythologiques, et dans leur mélange avec les scènes de l'histoire sainte. Il est assez étrange de voir à côté d'Adam et d'Eve, Ganymède, Lédà et Hercule. Pour comprendre cette représentation il faut se reporter à l'époque de Filarète; il faut se rappeler avec quel intérêt on étudiait tout ce qui se rapportait à l'antiquité classique. Dans l'esprit des artistes, comme dans celui des humanistes, il n'y avait nulle inconvenance à évoquer ces souvenirs qui, comme un simple fait historique, pouvaient trouver une place dans une partie ornementale, de même qu'ils la tenaient dans l'enseignement des écoles. Toutefois c'est ici un fait exceptionnel dans l'art italien, et les sculpteurs continuèrent pendant longtemps encore à consacrer leur art tout entier aux grandes scènes de la vie religieuse.<sup>(1)</sup>

Sous le Pontificat de Paul V, la Porte de Filarète a été légèrement modifiée, par des additions faites en haut et en bas, qui lui nuisent beaucoup, soit parce qu'elles ne sont pas du même style, soit parce qu'elles en dénaturent les proportions. Notre gravure ne reproduit que la partie faite par Filarète.

Nous savons que Filarète, deux ans après avoir terminé les Portes de S. Pierre, fit à Rome une autre œuvre très importante, le Mausolée du Cardinal de Portugal, Antonio de Ciaves. « Ce monument, qui subsistait encore au xvii<sup>e</sup> siècle, se distinguait par sa magnificence; un des historiens de la basilique lui donne l'épithète de *nobile*. »<sup>(2)</sup>



Porte de S. Pierre de Rome  
(Détail des ornements)

(1) Voir sur cette Porte un article de M. GEFFROY dans la *Revue des Deux Mondes*, Sept. 1889.

(2) MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes. Mélanges d'archéologie de l'école de Rome*, 1889, p. 136.



En 1456, Filarète était à Milan où il construisit l'*Hôpital*. Par le *Traité d'architecture* de Filarète nous connaissons ses projets pour cet édifice qu'il commença et qui fut plus tard continué avec d'importantes modifications. Les parties dues à Filarète sont celles de l'extrême droite de l'édifice. Au point de vue de la sculpture, on trouve dans ces parties anciennes environ une quarantaine de fenêtres brillamment décorées de terre-cuites, représentant comme motif principal des pampres de vigne au milieu desquels jouent des enfants. La question serait de savoir si Filarète est l'auteur de cette décoration en terre-cuite. L'hypothèse la plus vraisemblable est qu'elle serait plutôt l'œuvre de Guiniforte Solari artiste milanais qui succéda à Filarète dans la direction des travaux de l'Hôpital. Milan a été le plus grand centre de l'Italie pour la sculpture en terre-cuite; c'est là que cet art a créé ses plus importants chefs-d'œuvre, dans l'Hôpital tout d'abord et plus tard à Santa Maria delle Grazie et à la Chartreuse de Pavie.

Un petit bronze du Musée de Dresde, qui est une copie réduite de la statue de Marc-Aurèle porte la signature de Filarète et est daté de 1465. Il a été reproduit par M. Courajod dans la Gazette archéologique (1885).

Dans le même article, M. Courajod attribue à Filarète une plaquette de la collection Ambras, à Vienne, représentant une Scène de pugilat.

Il existe une Médaille reproduisant les traits de Filarète. M. Müntz, qui l'attribue à l'artiste lui-même, en a donné une gravure dans les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 91.

Le Musée du Louvre expose une curieuse plaquette de bronze qui, par certains côtés, fait songer au style de Filarète. C'est une Madone entourée d'Anges musiciens. Le cadre en est fort original: au sommet se déroule une frise sur laquelle des enfants nus, debout, tiennent des guirlandes, dans la manière créée par Michelozzo à la Tombe Aragazzi. Sur les côtés les pilastres sont décorés de rinceaux aux larges feuillages, au milieu desquels sont disposés des animaux, et de petites figures nues, dans un style qui rappelle celui des bordures de la porte de S. Pierre, à Rome. Enfin la partie inférieure comprend trois bas-reliefs; à droite et à gauche, la Tentation d'Adam et d'Eve et la Perte du Paradis, et, au milieu, une femme nue couchée, peut-être Eve, aux côtés de laquelle se tiennent deux enfants dont l'un conduit une brebis et dont l'autre porte un vase de fleurs. Cette composition est très heureuse, mais l'exécution n'est pas à la hauteur de l'invention, et les détails sont trop négligemment dessinés pour qu'on puisse attribuer l'œuvre à Filarète. C'est assez de l'avoir classée dans son école.

Nous ne connaissons pas la date de la naissance de Filarète, mais il est probable, d'après le style de ses œuvres, qu'il était un peu plus âgé qu'Alberti et que Rossellino. Les Portes de S. Pierre, commencées en 1439, sont antérieures aux sculptures de Rossellino et d'Alberti. Comme architecte, Filarète, ayant travaillé dans le milieu milanais, a plus qu'Alberti et Rossellino, conservé dans sa manière des traces du gothique et il est ainsi un des plus intéressants maîtres de cette période de transition. Mais comme il n'a fait aucune œuvre à Florence, on peut considérer qu'il n'a exercé qu'une faible action sur le développement de l'école florentine elle-même.



ALBERTI (1406-1470) a été l'un des génies les plus universels de son temps. Humaniste, il est l'auteur du livre *Della famiglia*, un des plus importants traités de morale de l'époque, et dans le *De arte ædificatoria* il donne le code de l'architecture nouvelle inspirée de l'antiquité. Si son rôle comme littérateur et comme théoricien est aisé à connaître, il est plus difficile de bien préciser sa valeur comme architecte et comme praticien, de dire quelle a été la nature de son art et quelle influence il a exercée.

A l'encontre de tous les artistes ses prédécesseurs et ses contemporains, Alberti n'a pas reçu l'éducation d'un artiste. Il appartient à l'une des plus illustres familles de la cité, et sa jeunesse se passe, non dans les ateliers, mais à l'Université. Il reçoit l'éducation d'un gentilhomme, et, à l'âge où les autres artistes font leur métier d'apprenti, il s'adonnait à l'étude du droit. Alberti est donc avant tout un lettré, un théoricien, et sa vraie gloire sera dans ses ouvrages littéraires.



Temple des Malatesta

Nous sommes ici en présence d'un fait bien particulier : un homme qui n'a fait aucune étude technique et qui se consacre à l'art de l'architecture, un des plus compliqués qui existent, un de ceux pour lesquels il semble que les plus longues études soient nécessaires. C'est là le témoignage d'un esprit nouveau, c'est bien vraiment une conséquence de cette éducation des humanistes qui croyaient pouvoir tout apprendre dans les livres et qui, méprisant l'art du Moyen-âge, voulaient créer de toutes pièces un art en consultant les ouvrages de l'antiquité. Au surplus, cette absence d'éducation technique eut comme conséquence qu'Alberti se contenta d'esquisser des plans ; comme il se reconnaissait incapable de prévoir les moyens d'exécution, il disait que cette partie de l'art était indigne d'un grand artiste. A une époque où tous les architectes mettaient eux-mêmes la main à l'œuvre, dessinant et parfois exécutant les détails des sculptures, il n'a jamais tenu un marteau et il laissait même à ses collaborateurs le soin de dessiner les ornements de ses édifices.

« Alberti, dit M. Müntz, <sup>(1)</sup> peut passer pour l'idéal des architectes consultants, des deviseurs, comme on disait autrefois, qui préparent leurs plans dans le silence du

(1) *Hist. de l'art*, I, p. 462.



cabinet et ne se transportent que rarement sur les chantiers. Une fois ses édifices tracés sur le papier, il abandonnait volontiers aux autres le soin d'en surveiller la mise en œuvre.... Matteo de' Pasti et Matteo Nuti à Rimini, Luca Fancelli à Mantoue, Giovanni di Bertino au palais des Rucellai et à S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, Bernardo Rossellino au Vatican, tels furent les interprètes plus ou moins fidèles de ses oracles. Cet esprit, qui vivait si volontiers dans le monde de l'abstraction, considérait une telle surveillance, où l'administrateur avait à intervenir autant que l'artiste, comme indigne de lui; et il fit une loi, dans son *Traité d'architecture*, de ce que l'on peut hardiment appeler l'indolence de son caractère. »

Dans l'art d'Alberti un second caractère est à mettre en lumière; cet art n'est pas florentin. Il est vrai qu'Alberti est un des plus grands champions de l'art de la Renaissance créé par l'esprit florentin, mais dans la forme qu'il donne à son art, dans la manière dont il comprend l'imitation de l'antiquité, il se sépare de Florence et, à côté de l'art de Brunelleschi et de Michelozzo, il crée une forme nouvelle. Alberti est né à Venise, pendant un exil de sa famille si cruellement persécutée par les Albizzi; c'est à Bologne qu'il fait ses études universitaires, et en 1428 seulement il peut, pour la première fois entrer à Florence; il n'y fit pas alors un long séjour, car dès 1433 il était appelé à Rome pour y remplir les fonctions de secrétaire pontifical. Il ne faut donc pas s'étonner que dans ses premières œuvres, et notamment dans le Temple des Malatesta, fait en 1446, Alberti se soit montré si peu florentin.

De la grâce, de la délicatesse, de l'élégance, de la fine décoration florentine, il ne connaît rien. D'autre part, comme il n'a pas reçu d'éducation technique, qu'il n'a pas eu de maître, il ne sait rien de l'architecture du Moyen-âge, et, dans son désir de renouveler l'art, il se trouve plus dégagé qu'un pur florentin de toute tradition du passé et plus à même de comprendre et de copier fidèlement l'antiquité.

Que va-t-il faire? L'antiquité ne nous ayant pas laissé de modèle d'église, les recherches d'Alberti ont abouti à cette conception singulière de prendre comme modèle, pour la façade du Temple des Malatesta à Rimini, un Arc de triomphe romain.

Mais il ne peut sans embarras et sans illogisme adapter à une façade d'église des formes conçues pour un arc de triomphe. C'est ainsi qu'il dispose sur sa façade trois grandes baies, semblables aux trois portes des arcs antiques; mais ces baies sont aveugles, elles sont inutiles, ne servant même pas de fenêtres, et, de la baie centrale, trop haute, trop vaste, il ne parvient pas même à faire une porte. Il est obligé d'y pratiquer une ouverture plus petite, sans pouvoir relier d'une façon satisfaisante cette porte et le grand arc qui la surmonte, et c'est ainsi que, dès le début de la Renaissance, nous voyons apparaître un de ses caractères les plus défectueux, l'adaptation, hors de propos, hors de toute utilité et de toute logique, à des édifices modernes, de formes créées par l'art antique en vue de destinations différentes.

Le Temple des Malatesta date de 1446. Quelques années plus tard Alberti était à Florence où il fit d'importants travaux pour les Rucellai, leur Palais, la petite Chapelle

de S. Pancrace et la Façade de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle. Ces constructions commencées sans doute vers 1460 durèrent une dizaine d'années. La date de 1470 est inscrite sur la façade même de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle.

Ces œuvres constituent une manière tout à fait nouvelle dans l'art d'Alberti. Travaillant à Florence, il était impossible qu'il ne subît pas l'influence du milieu, et en particulier celle de Brunelleschi, l'illustre maître auquel il dédia son livre sur l'Architecture.



*Façade de S<sup>te</sup> Marie Nouvelle*

La Façade de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle fait le plus singulier contraste, par la légèreté et la finesse de ses formes, avec la lourdeur du Temple des Malatesta. C'est l'opposition même qui existe entre l'esprit de l'ancien art romain et l'esprit de l'art florentin. Les florentins, au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, même lorsqu'ils imitent l'antique, ne perdent rien de leur personnalité. A Rimini, Alberti a vraiment tenté de se faire une âme romaine, mais à Florence il est repris par l'art de son siècle et il pense comme un florentin. Il ne faisait pas du reste une œuvre complètement nouvelle; il se contentait de terminer et de réorganiser une œuvre ancienne et, malgré lui, il subissait l'influence de la délicatesse du maître florentin qui l'avait précédé. L'architecture d'Alberti est tout à fait ravissante, et la Porte d'entrée, conçue dans le plus pur style florentin, pourrait être signée par Michelozzo ou Bernardo Rossellino. Mais je tiens à insister sur ce point, Alberti ne fait qu'imiter les



grands architectes de Florence; il ne crée rien. C'est une erreur, ce me semble, que d'attribuer à ce maître une grande action sur le développement de l'école florentine. Il n'a pas pu l'exercer, puisque ses travaux à Florence ne sont pas antérieurs à l'année 1460, époque à laquelle toutes les œuvres de Michelozzo et de Rossellino sont achevées, et, puisqu'il ne fait à ce moment que reproduire le style créé par Michelozzo plus de vingt ans auparavant.



*Vierge d'Empoli, de B. Rossellino*



*Frise de la Porte sud du Baptistère, par Vittorio Ghiberti*

## LES SCULPTEURS

*BUGGIANO – SIMONE GHINI – SIMONE FERRUCCI – VITTORIO GHIBERTI  
BERTOLDO – PAGNO DI LAPO – MASO DI BARTOLOMMEO  
BRUNO DI SER LAPO – JEAN DE PISE – URBANO DE CORTONE  
BELLANO – LE VECCHIETTA – FEDERIGHI*

LES maîtres nés dans le premier quart du x<sup>v</sup>e siècle furent les élèves de Brunelleschi, de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia. C'est la pensée même de ces grands artistes qui revit en eux. Mais s'ils sont de fidèles disciples, aucun d'eux, sauf Agostino di Duccio, auquel nous consacrerons un chapitre spécial, n'a eu assez de génie pour créer un style nouveau et personnel. Buggiano dépend de Brunelleschi, Vittorio Ghiberti continue l'art décoratif de son père, et Donatello a eu une longue lignée, avec Bertoldo, Pagno di Lapo, Bellano, etc. A ce moment, il existe à Florence une telle union dans l'école qu'il est rare qu'un artiste, tout en suivant la voie de son maître, n'emprunte pas quelque chose à l'art de ses contemporains. Cette remarque sera plus vraie encore dans la période suivante où nous verrons les Desiderio, les Rossellino, les Benedetto da Majano, concilier, de la façon la plus heureuse et la plus féconde, le style de Donatello, de Ghiberti et de Luca della Robbia.



BUGGIANO (1412-1462), fils adoptif de Brunelleschi, est l'auteur des deux *Lavabos* de la Sacristie neuve de la Cathédrale de Florence. Ces lavabos sont conçus dans un type que nous connaissons déjà et qui a été employé tour à tour, soit pour servir de niche à des statues, comme à Or San Michele, ou de Tabernacle aux saintes hosties, comme à Peretola, soit pour former l'encadrement d'une porte, comme à la Chapelle



Pazzi ou au Noviciat de Santa Croce, soit pour contenir des reliques, comme à l'Impruneta. Ce qui est ici particulièrement intéressant, au point de vue de la sculpture, ce sont les jolis motifs de petits enfants nus qui, dans l'un des Lavabos, tiennent de grands vases, et, dans l'autre, sont assis sur des outres qu'ils pressent pour en faire sortir l'eau. Ces Lavabos sont d'autant plus précieux qu'on en connaît la date. Ils ont été faits en 1440, et ce



Lavabo de la Cathédrale

sont deux spécimens de premier ordre pour juger l'art florentin à cette époque, pour jalonner les étapes de l'art de la Renaissance dans les formes architecturales et décoratives.

Sans proposer de l'attribuer à Buggiano, je crois que le petit *Tabernacle de l'Eglise Sant'Egidio*, à l'hôpital de Santa Maria Nuova, est une œuvre de même date que les Lavabos de la Cathédrale. C'est le même emploi des pilastres cannelés, de la frise décorée de torsades, des tympanaux aux formes lourdes, aux épaisses moulures, décorés au centre d'une petite figure. Le caractère qui domine est la puissance. Nous sommes entièrement sous l'influence de Brunelleschi, et l'on voit que l'artiste ne se préoccupe encore que d'une chose, retrouver et disposer, dans l'ordre le plus logique, les formes essentielles de l'architecture antique, pilastres, entablements, frontons, mais sans songer à les décorer d'arabesques. Le Tabernacle de Sant'Egidio est peut-être antérieur aux Lavabos du Dôme, car il est d'un art plus robuste et moins élégant; le sommet est

couronné par des formes plus massives, les pilastres sont plus trapus, les ornements plus gros, les divisions de l'entablement plus rudimentaires. Les belles figures d'AnGES en adoration devant le Tabernacle sont, je crois, le premier exemple d'un motif qui eut plus tard tant de succès. Quant à la figure du Christ, en bronze, qui orne la porte du Tabernacle, on l'attribue à Ghiberti. Si l'on ne soutient pas cette attribution avec plus d'assurance, c'est que Ghiberti, dans ses *Commentaires*, où il a énuméré complaisamment toutes ses œuvres, ne parle pas de cette petite figure qui, par son style, est cependant digne de lui appartenir.

M. Bode propose d'attribuer ce Tabernacle à Bernardo Rossellino, mais le style de ce maître, tel que nous pouvons en juger d'après la Tombe Marsuppini, une de ses premières œuvres, est plus avancé que celui de ce Tabernacle et des Lavabos.

Dans le volume précédent nous avons vu quelques œuvres du même style et de la même époque, notamment le Tabernacle de Peretola fait par Luca della Robbia

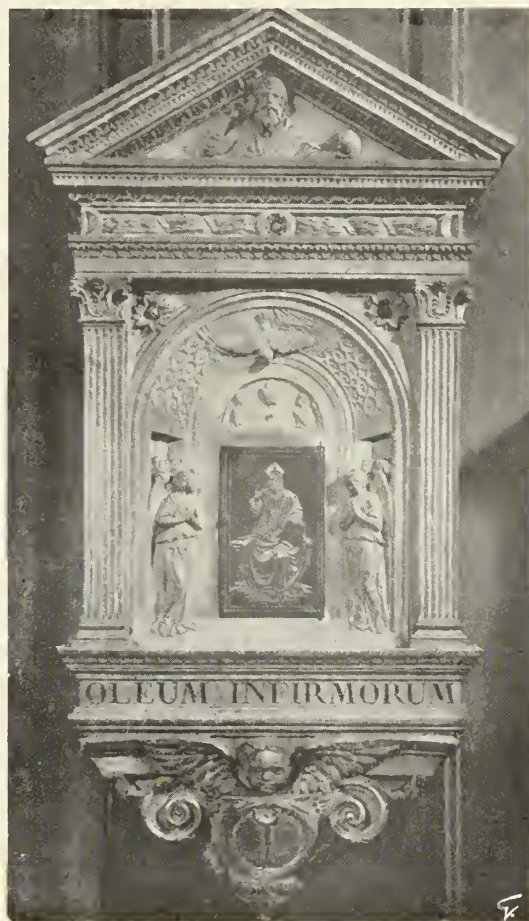
en 1442.<sup>(1)</sup> Je rappellerai que ce Tabernacle, aujourd'hui à Peretola, était, tout d'abord, précisément à l'Hôpital Santa Maria Nuova, là même où se trouve encore le Tabernacle dont nous venons de parler. Il suffit de comparer les deux œuvres pour voir que celle de Luca est un peu plus récente.

Ces considérations et ces classements, qui, par trois œuvres importantes, nous font connaître l'art florentin de 1435 environ à 1442, nous permettent, avec une certitude nouvelle, de classer postérieurement à 1440 le Tabernacle du Conseil des marchands à Or San Michele<sup>(2)</sup> de Michelozzo, que je considère comme la forme la plus parfaite, comme l'épanouissement suprême, de ce genre de Monument. Nous avons bien vraiment ici la preuve que ce Tabernacle ne saurait remonter à l'année 1423 comme on le dit ordinairement.

Dans un style analogue à celui des Lavabos, mais d'un art plus délicat et d'époque plus avancée, est un petit monument en forme de Tabernacle, qui sert d'*Armoire* dans la Sacristie de l'église Santa Croce. C'est une œuvre que les architectes ne doivent pas négliger et qui complète cet ensemble de petits monuments créés sous l'influence de Brunelleschi et de Michelozzo.

Deux édifices de Pescia, l'*Eglise de la Madonna* et la *Chapelle Cardini* dans l'église de S. François, ont été attribués par Gaye à Buggiano, et le fait qu'on y trouve tous les caractères de l'art de Brunelleschi, les pilastres cannelés, les chapiteaux corinthiens, les puissantes architraves, les fenêtres cintrées, les portes aux chambranles très simples et sans fronton, et certaines formes décoratives plus riches et plus lourdes qui sont spéciales à Buggiano, justifierait cette attribution. L'*Eglise de la Madonna*, qui est de style plus pur que la *Chapelle Cardini*, est un des édifices qui ont le plus de rapports avec la Chapelle Pazzi.

Buggiano enfin nous est connu, en tant que sculpteur, par le *Buste de Brunelleschi*, à la Cathédrale de Florence. Cette œuvre qui fait revivre les traits de Brunelleschi, fixés par le ciseau de son élève, nous paraîtra d'autant plus précieuse que les portraits des grands artistes de cette époque sont plus rares. C'est un des premiers exemples de cet



Tabernacle de l'Eglise Sant'Egidio

(1) Voir la gravure vol. II, p. 189.

(2) Voir la gravure vol. II, p. 159. Voir aussi la Porte de la Chapelle Pazzi, p. 85, la Porte du Noviciat de Santa Croce, p. 158 et les Tabernacles de l'Impruneta, p. 160 et 207.



art du portrait dans lequel vont s'illustrer tous les maîtres de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Ce Buste d'un art très sobre, taillé à traits rudes, rend à merveille l'intelligence supérieure et l'énergique volonté de Brunelleschi.

Un second Portrait de Brunelleschi, au Musée de S.<sup>te</sup> Marie des Fleurs, est attribué à Buggiano. Mais quelle différence si on le compare avec celui du Dôme ! Et je ne sais rien de plus utile que de telles confrontations pour former le goût, pour apprendre à dis-

cerner le style des diverses époques de l'art, pour ne pas confondre un chef-d'œuvre avec une œuvre d'imitation. Quelle opposition entre la fermeté d'exécution du Buste du Dôme, l'énergie du regard, la précision avec laquelle sont taillés les lèvres, le nez, les sourcils, et la mollesse, l'indécision, l'expression inerte du Buste du Musée ! Evidemment ce dernier buste est d'un art très secondaire et doit être considéré comme une imitation du buste original de Buggiano, faite dans les dernières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

On attribue à Buggiano la décoration du *Chœur de la Spina*, à Pise ; mais le style de la sculpture n'est pas tel qu'on puisse se prononcer avec certitude. Tout ce que l'on



*Buste de Brunelleschi (Cathédrale de Florence)*

peut dire, surtout si l'on considère les grosses guirlandes soutenues par des têtes d'anges, c'est que nous sommes en présence d'un maître né antérieurement à Desiderio, d'un maître de la même génération que Buggiano, qui s'inspire de l'art de Brunelleschi et de Donatello. Cette décoration qui comprend un soubassement décoré de six figures de Vertus a été faite en 1461. L'Autel qui comprend trois niches, où sont placées les célèbres statues de Nino pisano, la Vierge, <sup>(1)</sup> S. Jean Baptiste et S. Pierre, est une œuvre postérieure, faite en 1521, par Girolamo de Carrare.

Un document nous dit que la *Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle* a été sculptée d'après un modèle de Brunelleschi par un artiste du nom de *Lazzaro*. Les œuvres nous faisant connaître le style de Brunelleschi sont assez rares pour que l'on comprenne l'exceptionnel intérêt de cette Chaire. A mon sens c'est une œuvre faite vers 1420, une des premières dans lesquelles Brunelleschi inaugure sa nouvelle manière, tout en conservant en-

(1) Voir la gravure, vol. I, p. 148.

core les principes généraux de l'art du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle. Il emploie les oves et les guirlandes de laurier, il emprunte à l'antiquité les formes décoratives, mais il maintient le dessin général, les robustes profils de l'art gothique. Les moulures de la corniche de la Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle ont un caractère mâle, une puissance, qu'on ne retrouve dans aucune œuvre des époques postérieures; ils rappellent les parties supérieures des Fonts baptismaux de Sienne, et ils évoquent le souvenir des profils de la Loggia dei Lanzi et des Chaires de Nicolas de Pise. Les maîtres qui imitèrent Brunelleschi perdirent vite ce sentiment de grandeur. Michelozzo, qui le suit de très près, qui est son disciple le plus direct, n'a plus une telle force, et il suffit de voir les formes légères et un peu frêles de la Chaire extérieure de Prato, pour comprendre les transformations rapides qui eurent lieu, à Florence, dans l'espace de quelques années.

Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle

Cette Chaire est décorée de quatre bas-reliefs représentant l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple et l'Assomption. Ils sont traités dans un style très énergique, mais un peu rude et archaïque, qui dérive des sculptures d'Orcagna au Tabernacle d'Or San Michele, et qui représente l'art d'un maître au moins aussi âgé que Brunelleschi, se rattachant plus que lui aux doctrines du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

Pour déterminer la date de cette Chaire on peut aussi observer le petit Temple qui sert de fond dans le bas-relief de la *Présentation*. J'ai déjà dit quelle importance avait, dans l'évolution de la Renaissance, la représentation des monuments dans les œuvres des peintres et des sculpteurs.

Ce petit Temple, avec ses chapiteaux rudimentaires, son ébauche d'entablement, rappelle quelques formes esquissées par Ghiberti dans sa première Porte et dans les Fonts baptismaux de Sienne; les niches encadrées par des pilastres rappellent les parties inférieures du Monument du pape Jean XXIII et les ornements qui décorent l'Autel



sont semblables à ceux que nous voyons dans toutes les œuvres appartenant au premier quart du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Si les caractères que j'indique sont bien exacts, il s'en suit que nous écarterons l'hypothèse de Milanesi qui considérerait, comme l'auteur de cette Chaire, un artiste nommé Lazzaro di Andrea Giaggio, de Settignano; sans avoir pour cela d'autre argument qu'une vague similitude de nom. Cet artiste, étant mort en 1500, ne peut être l'auteur de cette Chaire, qui, en raison de son style, doit être l'œuvre d'un maître né dans le dernier tiers du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

Pour moi, je pense que ce Lazzaro pourrait bien être le père de Buggiano. Nous savons en effet que le père de cet artiste s'appelait Lazzaro. Et d'autre part si l'on rapproche ces deux faits: que la Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle a été faite d'après un dessin de Brunelleschi, et que plus tard Brunelleschi a pris Buggiano comme fils adoptif, on est tout naturellement porté à admettre un lien de parenté, entre ce Lazzaro, collaborateur de Brunelleschi, et ce Buggiano, fils de Lazzaro, qui a été adopté par Brunelleschi.

Quelques écrivains ont attribué cette Chaire à Buggiano lui-même; mais c'est une supposition inadmissible, car cette Chaire, que son style classe vers 1420, n'a pu être faite par un artiste né en 1412. L'attribuer au père de Buggiano, c'est à dire à un artiste né dans le dernier quart du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, est au contraire une hypothèse conforme à tous les renseignements que nous fournissent les documents et le style de l'œuvre elle-même. Au surplus, ici, le fait vraiment important n'est pas de connaître le nom de l'auteur, mais la date de cette œuvre qui, je le répète, est un des plus intéressants spécimens de l'art florentin dans la décade de 1420.



SIMONE GHINI (1407-1491). Dans la vie de Brunelleschi et dans celle de Filarète, Vasari parle à différentes reprises d'un artiste nommé Simone. Milanesi a prouvé que Vasari avait fait une confusion en groupant sous un même nom les œuvres de deux artistes différents, Simone Ghini et Simone Ferrucci. La personnalité de ces artistes, qui, tous les deux, ont joué un rôle important, est difficile à préciser; il semble toutefois que Simone Ghini a été surtout un sculpteur sur bronze, et que toutes les sculptures sur marbre citées par Vasari doivent être réservées à Simone Ferrucci.

Simone Ghini, que Vasari croyait à tort être le frère de Donatello, ne nous est plus connu que par la *Dalle tombale du pape Martin V*, placée dans la Confession, en avant du maître autel, à S. Jean de Latran. Il est vrai que l'œuvre est de premier ordre et qu'elle suffit à justifier la réputation de son auteur. C'est une plaque de bronze légèrement soulevée du sol et posant sur une base de marbre décorée de petits anges tenant des guirlandes. L'œuvre a été faite en 1433, et elle est un intéressant spécimen de cette époque de transition entre les formes gothiques et l'art de la Renaissance. Rapprochée des œuvres

faites par Donatello vers la même époque, notamment de l'*Autel* de S. Pierre de Rome et de l'*Annonciation* de Santa Croce, elle nous montre un des premiers essais des sculpteurs dans l'imitation des formes décoratives de l'art antique; mais elle est une preuve de cette assertion que j'ai déjà énoncée bien souvent, à savoir que l'art antique était encore bien peu connu et mal imité dans la décade de 1430.

Je ne crois pas qu'il existe de Dalles tombales de bronze en Italie avant le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. La plus ancienne est sans doute la Dalle du Cardinal Pecci, à Sienne, faite par Donatello en 1427. En France, ces Tombes de bronze étaient employées depuis plusieurs siècles. Les guerres civiles les ont presque toutes détruites, mais nous possédons, à la Cathédrale d'Amiens, deux des plus beaux types de cet art, dans les Tombes des Evêques Evrard de Foulloy et Geoffroy d'Eu, qui datent de la première moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de la plus belle époque de l'art français. <sup>(1)</sup>

D'après Vasari, Simone Ghini aurait fait de nombreuses Tombes de bronze qui furent envoyées en France. C'est là un texte précieux, car il nous signale le premier exemple de l'influence exercée au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle par l'Italie sur la France. Cette influence de Simone Ghini est antérieure à celle de Francesco Laurana. Malheureusement rien ne subsiste en France des œuvres de Simone Ghini, et l'histoire des rapports de la France avec l'Italie commence toujours avec la Chapelle de S. Lazare à Marseille, la Tombe de Charles d'Anjou et le Portement de croix d'Avignon.

Simone Ghini a travaillé sous la direction de Filarète aux Portes de bronze de S. Pierre et a passé la plus grande partie de sa vie au service des papes Eugène IV, Nicolas V, Pie II et Paul II. Peut-être a-t-il surtout travaillé à des pièces d'orfèvrerie; et comme, à Rome, de même qu'à Paris, les besoins d'argent ont fait détruire les pièces les plus riches du Trésor, on s'expliquerait ainsi comment nous ne possédons de cet artiste aucune œuvre en dehors de la Tombe du pape Martin V.



*Tombe du pape Martin V*

(1) Elles ont été gravées par la *Revue de l'art chrétien* (année 1870) dans un article de l'abbé CORBLET qui donne une intéressante liste des anciennes Tombes de bronze.



Sur la fin de sa vie, Simone retourna à Florence, où il mourut en 1491. Vasari nous dit qu'il fit la Grille de bronze de la Chapelle de la Nunziata; mais on a découvert les listes de paiement pour cet ouvrage et le nom de Simone n'y figure pas.

Milanesi (p. 465 du II vol. des *Vies* de Vasari) a publié l'arbre généalogique de cette famille Ghini dont tous les membres ont été des orfèvres.



Le second artiste du nom de Simone, confondu par Vasari avec l'artiste précédent, est SIMONE FERRUCCI, de Fiesole, né en 1402. Les plus importants travaux de ce maître sont à Rimini, au Temple des Malatesta. Il y travaille antérieurement à Agostino di Duccio, et il est probable qu'un grand nombre des sculptures de ce Temple, celles des quatre premières chapelles notamment, ont été faites par lui ou sous sa direction.

La première chapelle à droite, dédiée à S. Sigismond, est décorée, sur les piliers de l'entrée, par les figures des *Vertus théologiques* et des *Vertus cardinales*. La première chapelle à gauche, dédiée à la Vierge, est décorée des figures des *Prophètes* et des *Sibylles*. Ces sculptures, qui datent des premiers temps de la construction du Temple, de 1446 à 1450, ne valent pas celles que nous voyons faire à Florence à la même époque; mais



Un Héraut (Rimini)

c'est un des ensembles de sculpture les plus importants de cet âge. L'artiste, par le traitement des étoffes qui moulent le corps, par la vivacité d'expression des figures, se rattache à Donatello et, par certaines recherches pittoresques, annonce l'art brillant d'Agostino di Duccio, son successeur à Rimini. Nous reproduisons une des plus belles figures, le *Héraut* tenant les armoiries des Malatesta, jolie figure d'adolescent vêtu d'une brillante armure.

Les deux chapelles suivantes sont décorées, l'une, par dix-huit groupes d'*Anges musiciens*, et l'autre, par dix-huit groupes représentant des *Jeux d'enfants*. Ces petits bas-reliefs, comme les figures des Vertus et des Sibylles, nous montrent un maître d'ordre secondaire, n'ayant ni la science ni la puissance de pensée des grands florentins de cette époque, mais ils plaisent par leur mouvement et leur variété.

Vasari attribue à cet artiste les *Fonts baptismaux* d'Arezzo, qui existent encore. Milanesi parle ainsi de cette œuvre: « Ces Fonts baptismaux ont la forme hexagonale habituelle; sur trois faces sont des sujets en bas-relief; dans les autres on voit les Armoiries du Peuple, de la Commune et de l'Œuvre de l'Eglise. Parmi les trois bas-reliefs, celui du milieu, représentant le Baptême du Christ, ressemble au style des bas-reliefs de la Porte de Filarète à S. Pierre de Rome, tandis que les deux autres, qui représentent aussi des Baptêmes, (dont l'un est peut-être celui de Constantin) montrent un faire si différent qu'ils doivent appartenir à un autre artiste. »

Je ne puis pas insister ici sur les artistes secondaires dont les œuvres sont souvent difficiles à déterminer. Je me contenterai de dire que ce Simone a été la souche d'une célèbre famille d'artistes. Son fils Francesco fut l'auteur de la Tombe Tartagni dont nous parlerons à la fin de ce volume, et un autre membre de la famille, Andrea, joua un rôle important dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle.

Vasari cite un autre artiste du nom de Simone, qui aurait été l'élève de Brunelleschi, et qui serait l'auteur de la Madone faite pour décorer, à Or San Michele, le Tabernacle de la Corporation des Médecins. Mais cette Madone, faite en 1399, n'a pu être l'œuvre d'un élève de Brunelleschi qui est né en 1387. Par son style du reste, elle est complètement différente de l'art de Brunelleschi et elle appartient aux traditions anciennes du xiv<sup>e</sup> siècle. Nous l'avons reproduite dans notre premier volume, page 199.



*Chaire du réfectoire de la Badia de Fiesole*

Au style de Brunelleschi se rattachent un certain nombre de travaux faits à la Badia de Fiesole, notamment la *Chaire du réfectoire*. Le Cicerone l'attribue à Brunelleschi lui-même, mais c'est une hypothèse difficile à justifier, car cette pièce est d'un style très délicat, et ses parties décoratives, légères et brillantes, rappellent l'art de Desiderio. Nous la reproduisons comme le spécimen le plus distingué que nous possédions de ces petites Chaires de réfectoire.

Nous retrouverons plus loin, en parlant de l'influence exercée par les florentins sur les diverses écoles italiennes, d'autres élèves de Brunelleschi, notamment l'auteur de la chapelle San Giovanni à la Cathédrale de Gênes, et ces Baroncelli qui jouèrent un rôle important à Ferrare, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle.



VITTORIO Ghiberti (1419-1496), fils de Lorenzo, a travaillé longtemps sous les ordres de son père et a collaboré aux travaux des Portes du Baptistère.

La *Bordure de bronze* encadrant la Porte d'André de Pise, que quelques auteurs attribuent à Lorenzo Ghiberti lui-même, est certainement, tout entière, l'œuvre de son fils. Cette bordure, commandée en 1452 et terminée en 1464, neuf ans après la mort de Lorenzo, est dans un style tout à fait différent du sien. C'est une manière beaucoup plus avancée, dans laquelle Vittorio, poursuivant à l'excès les théories de son père, multiplie les saillies et complique à outrance les détails de l'ornementation. On voit aussi, à de





Eve

Base d'un pilastre de la Porte sud  
du Baptistère

certaines formes, que Vittorio est plus avancé que son père dans l'âge de la Renaissance. Notamment, les figures d'Adam et d'Eve, portant les vases d'où s'échappent les guirlandes qui entourent la porte, sont d'un style très postérieur à celui de Lorenzo et se rattachent à l'influence de l'art antique. L'ornementation de Vittorio est certes très inférieure à celle de son père. Pour vouloir faire un pas de plus en avant, il dépasse la mesure et, en détachant trop nettement ses feuillages, il donne à son œuvre un aspect un peu grêle et sans solidité. (V. la gravure, p. 33).

Vittorio Ghiberti a fait preuve dans cette bordure d'un si grand amour de la décoration qu'on est tenté de lui attribuer une des plus belles œuvres florentines de cet âge, le *Piédestal* en bronze de l'Idolino, au Musée archéologique; mais nous n'avons pas des éléments de comparaison suffisants pour discuter cette attribution. Je me contente de faire connaître par une gravure ce piédestal qui est le plus beau que l'art italien ait créé. L'artiste qui l'a conçu, qui a dessiné les figures des bas-reliefs, et qui s'est si bien servi, pour les encadrer, des formes animales et végétales, disposant cette délicate bordure de feuilles de vigne, ces têtes de bélier si fidèlement imitées, et ces chimères si fantaisistes, est un des plus fins décorateurs de l'Italie. Les deux bas-reliefs représentant des sujets mythologiques, un Sacrifice et le Triomphe d'Ariane, sont les premiers sujets mythologiques que nous rencontrons dans l'art florentin, si l'on excepte les copies de camées antiques faites par Donatello pour décorer la cour du Palais Médicis. A ce titre il serait très précieux de connaître la date de ce petit monument; mais cela est très difficile. Je croirais toutefois vraisemblable que c'est une œuvre commandée par Laurent de Médicis, pour servir de piédestal à quelque statue antique, et faite peut-être dans les premières années de son règne, c'est-à-dire dans la décade de 1470. — Nous savons par des documents que Vittorio Ghiberti fit, en 1456, une Châsse de bronze pour des reliques venant de Constantinople et, en 1476, une autre Châsse pour la Cathédrale de Florence, mais on ignore ce que ces œuvres sont devenues.



Plus encore que Brunelleschi et que Ghiberti, Donatello exerça une profonde influence sur son époque. BERTOLDO (1410-1491) fut son élève chéri, le confident de ses

dernières années, celui qui fut chargé de terminer les Chaires de S. Laurent laissées inachevées par lui à sa mort. Mais ce maître qui joua un grand rôle à Florence et devint, sur la fin de sa vie, le Conservateur des collections d'art des Médicis, ne nous est connu que par un très petit nombre de pièces, dont aucune n'est très importante. Il est même singulier de constater que la plus belle œuvre de Bertoldo, la plus authentique, le *Combat de cavaliers* du Bargello, ne révèle en rien l'influence de Donatello. C'est que Bertoldo qui eut le privilège d'une très longue existence, vivant plus de quatre-vingts ans, s'est trouvé placé aux confins de deux âges. Disciple et collaborateur de Donatello dans la première partie de sa vie, il termine sa carrière au service de Laurent de Médicis, eu se vouant à l'étude et à l'imitation de l'art antique; de telle sorte que, dans l'histoire de l'art florentin, il serait tout aussi logique de parler de Bertoldo au moment d'étudier la formation de l'art de la Renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle, que de le rattacher à Donatello, comme nous le faisons ici, pour nous conformer à la date de sa naissance et de son éducation.

Bertoldo, en effet, a été le véritable chef de l'école du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme disciple de Donatello, son action est nulle dans l'école florentine, mais elle est capitale au point de vue de l'étude de l'antique et de l'orientation nouvelle de l'art italien. Bertoldo qui hérita, auprès des Médicis, de la faveur dont jouissait Donatello, fut leur principal agent dans la formation de leurs Musées d'œuvres d'art antiques. Le premier, il créa, sous l'impulsion de Laurent de Médicis, un enseignement méthodique d'après l'antique, une véritable Académie de Beaux-Arts. Il fut le maître d'Andrea Sansovino, de Michel-Ange, et de tous les florentins nés vers 1460; et lui-même, dans ses œuvres, il donna le premier exemple du style qui allait prendre tant de faveur en Italie et s'y implanter pour plusieurs siècles.

Le *Combat de cavaliers* du Bargello est une œuvre d'un intérêt capital, une des plus précieuses que l'on puisse étudier, pour comprendre bien réellement ce que fut, dans son essence même, l'influence de l'antiquité sur l'art florentin. La vue de cette œuvre, si profondément dissemblable des chefs-d'œuvre du XV<sup>e</sup> siècle, nous fera comprendre, par comparaison, quelle fut l'indépendance de l'école florentine pendant ce siècle. Bertoldo,



*Piédestal de l'Idolino*



dans son amour pour l'antiquité, ne se contente pas de s'inspirer de quelque œuvre antique, mais il choisit, au Campo Santo de Pise, un vieux sarcophage qu'il copie presque littéralement, cherchant ainsi à faire connaître à ses contemporains une forme nouvelle d'art, à leur donner le modèle d'un idéal nouveau. Et toute cette œuvre n'est qu'une étude du côté physique de l'humanité, une étude des membres et de leurs mouvements, une recherche de toutes les positions qui permettent de détailler les muscles et de les disposer en d'habiles raccourcis. Notons en outre que, dans l'œuvre de Bertoldo, comme dans celle de ses modèles romains, il n'y a aucune trace de ces études de perspective qui intéressaient si vivement les artistes florentins du <sup>xv</sup>e siècle. Les figures sont désagréablement



*Combat de cavaliers, du Bargello*

entassées, disposées les unes au-dessus des autres sur trois rangs successifs. Plus tard lorsque Michel-Ange, dans sa jeunesse, voudra à son tour renoncer aux idées florentines pour se mettre à la mode antique, c'est la forme même de Bertoldo, son entassement et ses contorsions qu'il imitera, dans son combat de Centaures et dans son Carton de la Bataille

d'Anghiari. Mais, que l'on étudie toutes les œuvres de l'école florentine du <sup>xv</sup>e siècle, la *Nativité* d'Antonio Rossellino, les *Mages* de Mino da Fiesole, la *Vie de S. François* de Benedetto da Majano, la *Décollation de S. Jean Baptiste* du Verrocchio, où d'habiles recherches de perspective permettent de disposer les personnages à leur véritable plan, de leur donner les dimensions qui leur conviennent, selon la place qu'ils occupent, où la scène sans confusion est ordonnée selon les lois d'une rigoureuse unité, où l'étude des formes, et surtout l'étude des formes nues, est subordonnée à l'étude des sentiments de l'âme, et l'on verra quelle opposition il y a, entre l'art florentin et l'art pseudo-romain de Bertoldo; c'est l'opposition même qu'il y a entre l'art antique et l'art moderne, cet antagonisme que je m'applique dans cet ouvrage à mettre en lumière et qui a, pour cause première, la différence même qui existe entre les civilisations antiques et les civilisations modernes, entre l'esprit païen et l'esprit chrétien.

Il est évident que le *Combat* de Bertoldo appartient aux dernières années de sa vie, de 1470 à 1490; c'est le pur disciple de l'antique qu'il nous fait connaître. Mais le Bertoldo, élève de Donatello, où est-il? Quelle œuvre nous le révélera? Or, de ce maître qui a joué un rôle si important dans l'art italien, qui a vécu plus de 80 ans, on ne connaît que très peu de chose.

Le *Groupe de Bellerophon arrêtant Pégase*, du Musée de Vienne, qui est signé de son nom, est à ce titre une pièce très précieuse. Le motif rappelle les Cavaliers domptant des chevaux, qui décorent la frise de la Chaire de Donatello à S. Laurent. Bertoldo suit

ici Donatello, mais son art élégant et correct n'a pas la verve, ni le feu de l'art de Donatello, et le petit bronze de Vienne est un argument de plus pour prouver que les Chaires de S. Laurent sont bien l'œuvre propre de Donatello et que Bertoldo n'y a joué qu'un rôle très secondaire.

Bertoldo est encore l'auteur d'une *Médaille du Sultan Mahomet*, où l'on voit deux figures étendues et accoudées qui sont comme une première idée des figures de Michel-Ange sur la Tombe des Médicis.

Telles sont les seules œuvres certaines de ce maître. Parmi les œuvres inconnues il semble que celle qu'on peut lui attribuer avec le plus de vraisemblance est la petite plaque du Bargello, la *Lamentation*



*La Lamentation aux pieds du Christ, du Bargello*

*aux pieds du Christ*, représentant le Christ entre deux larrons et, au pied de la croix, la Vierge et les disciples du Christ. Cette œuvre fort belle est un des problèmes qui ont le plus préoccupé la critique. On a tout d'abord prononcé le nom de Pollaiuolo, que justifieraient dans une certaine mesure la beauté de travail du bronze et le trait nerveux et âpre des figures; mais cette attribution ne pouvait se défendre, l'œuvre s'éloignant, sur trop de points, de la manière de Pollaiuolo, particulièrement dans le style des draperies. Le nom d'Agostino di Duccio, adopté encore par un grand nombre d'écrivains, était beaucoup plus séduisant. L'œuvre en effet est d'un maître né dans le premier quart du siècle, contemporain d'Agostino, et elle présente certains traits particuliers, certains procédés familiers à Agostino, notamment les cheveux épars, les voiles flottants, surtout ces étoffes dont les plis étroits et durs cernent les figures. L'attribution à Agostino di Duccio pouvait paraître suffisante, mais un critique, M. von Tschudi, avec une admirable connaissance de l'art, a prononcé un nom qui semble préférable à tous les autres, celui de Bertoldo. Pour écarter le nom d'Agostino, il suffit de remarquer que ce maître n'a jamais travaillé



le bronze et n'a jamais été au service des Médicis. Or notre *Lamentation* est une plaque de bronze et elle provient de l'ancienne collection des Médicis. L'attribution à Bertoldo est justifiée par la comparaison avec le bas-relief du *Combat*, où se retrouvent les mêmes voiles flottants, les mêmes draperies collant au corps, avec leurs plis en forme de cordes; et une véritable signature est une figure d'homme nu, aux cheveux et à la barbe rudes, qui se retrouve la même dans le *Combat* et dans la *Lamentation*.

Je me suis attardé sur cette œuvre parce que, si cette attribution est juste, nous aurons une pièce typique de la première manière de Bertoldo, qui nous permettra de lui restituer quelques unes des pièces encore si nombreuses que nous sommes obligés de classer parmi les inconnues, par exemple une petite plaquette en bronze du Bargello, représentant le même sujet de la *Lamentation sur le corps du Christ*, œuvre du plus pur style donatellesque, où nous retrouvons les cris et les gestes violents des Chaires de S. Laurent. Une réplique de cette plaquette se voit au Musée du Louvre, mais elle est moins fine, moins délicatement ciselée que l'exemplaire du Bargello. Nous attribuerons de même à Bertoldo la petite frise de bronze du Bargello, qui représente une *Bacchanale d'enfants*, délicieuse fantaisie qui évoque le souvenir des Jeux d'enfants de Donatello. Le char sur lequel est couché le vieux satyre traîné par les enfants est décoré de l'emblème des Médicis, la bague avec les trois plumes.

M. Bode, qui a consacré un important article à Bertoldo dans le Jahrbuch (1495), lui attribue un *Hercule* de la Galerie Lichtenstein, un *Hercule à cheval* du Musée de Modène, la jolie statuette, *Arion*, du Bargello, une petite *Madone* en bronze du Musée du Louvre et divers bronzes du Musée de Berlin, entre autres une figure d'Homme levant au ciel un regard suppliant, qu'il considère comme une œuvre capitale du maître. Par analogie avec la Médaille de Mahomet, M. Bode lui attribue encore la Médaille de Philippe de Médicis et la Médaille Gratiadei.

Avec Bertoldo, nous sommes arrivés jusqu'au début du xvi<sup>e</sup> siècle et nous avons donné la main à Andrea Sansovino et à Michel-Ange. Avec les maîtres dont nous allons parler, il n'en sera plus de même. Nous allons suivre méthodiquement l'évolution régulière de l'école florentine, et voir comment l'art s'est modifié lentement entre les mains des disciples restés fidèles aux doctrines de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia.



PAGNO DI LAPO PORTIGIANI (1406-1470) ne nous est connu que par un très petit nombre d'œuvres, mais il suffit à sa gloire qu'il ait créé la *Madone du Musée du Dôme*. Cette Vierge au regard anxieux, dont les lèvres se serrent comme pour retenir un sanglot, est bien vraiment un des types les plus achevés que l'art ait conçu de la Mater dolorosa, de ces pauvres mères qui, même lorsque leurs enfants sont dans leurs bras, souriants et pleins de vie, ne peuvent chasser les alarmes qui étreignent leur cœur. Cette Madone est un des exemples les plus significatifs que l'on puisse citer d'une œuvre

où la grandeur de la pensée fait oublier quelques imperfections de la forme. Pagno di Lapo n'est pas à beaucoup près aussi savant que Donatello ou Luca della Robbia. Les nus du petit enfant, le corps, les bras, les mains, sont traités sommairement et avec lourdeur ; mais, en voyant la figure souriante de cet enfant et les angoisses de sa mère, on comprend comment, en présence d'une pensée élevée, comptent, pour peu de chose, toutes les habiletés de la technique.

Une seconde œuvre de Pagno di Lapo, le *Monument Chellini* (1461), ne nous a pas été conservé dans son état primitif, et il faut se contenter de louer la figure du gisant qui rappelle de très près celle du Monument Aragazzi, de Michelozzo.

Pagno di Lapo a travaillé longtemps aux côtés de Donatello et de Michelozzo, et des documents nous le montrent collaborant à la Chaire extérieure de la Cathédrale de Prato et aux Fonts baptismaux de Sienne.

Vasari le cite comme ayant exécuté sous la direction de Michelozzo, la *Chapelle de la Vierge*, dans l'église de l'Annunziata à Florence. Cette Chapelle est une des pièces les plus importantes de l'art architectural et décoratif vers le milieu du siècle, et rappelle, par la pureté classique de ses formes, le style de Michelozzo, et, par la force et la richesse du décor, le style de Donatello. On remarquera l'emploi de la mosaïque dans les parties plates de l'entablement, en imitation de la manière de Donatello dans la Chaire de Prato et la Cantoria du Dôme.

Au même art appartiennent les deux *Chapelles de l'Impruneta*, dont nous avons parlé dans la vie de Luca della Robbia. Ces Chapelles, comme celle de l'Annunziata, sont remarquables par leurs belles colonnes cannelées et surtout par l'extraordinaire développement de la corniche qui les surmonte.

La Chaire de la Cathédrale de Pérouse, qui est attribuée à Pagno di Lapo, est une œuvre exquise où sont alliées à des formes gothiques les éléments décoratifs de l'art de Donatello : mosaïques, coquilles, rinceaux à formes massives.



*Madone du Musée du Dôme*



MASO DI BARTOLOMMEO, surnommé *Masaccio* (1406-1456), a été comme Pagno di Lapo, associé à nombre de travaux faits par les grands maîtres de cette époque.



Il fut architecte et sculpteur, mais il semble qu'il ait été surtout un fondeur en bronze, et c'est à ce titre qu'il fut associé à Luca della Robbia et à Michelozzo, dans les travaux de la Porte de bronze de la Sacristie du Dôme de Florence. Nous le trouvons très souvent employé dans les travaux faits par Michelozzo, soit au Palais Médicis où il donne les dessins de la frise du Cortile, soit à la Chapelle du Crucifix à San Miniato où il fait deux aigles de bronze et deux candélabres. Son activité s'étendit aussi hors de la Toscane. A Urbino il fit, en 1452, une grille de bronze pour le Temple des Malatesta, et il construisit la Porte de l'église S. Dominique, porte pour laquelle il commanda une Madone en terre-cuite émaillée à son ami Luca della Robbia.



BRUNO DI SER LAPO MAZZEI est l'auteur d'un des chefs-d'œuvre de cette époque, la *Grille* de bronze de la Chapelle de la Cintola au Dôme de Prato, si remarquable par son élégance et sa légèreté, par les délicats feuillages au milieu desquels jouent de petits enfants. Cette grille, commencée par Bruno di ser Lapo en 1444, fut terminée en 1464 par PASQUINO DA MONTEPULCIANO. Nous en publions un fragment<sup>(1)</sup> qui donnera une idée de la richesse d'invention et de la science d'exécution de ces petits maîtres décorateurs du xve siècle.

L'influence de Donatello se reconnaît encore dans un très grand nombre d'œuvres dont on ne connaît pas les auteurs, par exemple dans la belle décoration en bois de la Sacristie du Dôme de Florence, représentant des Enfants nus, debout, qui tiennent des guirlandes, et dans les Armoiries de Niccolo da Uzzano dans la Via della Sapienza. Cette influence se manifeste surtout dans une nombreuse série de Madones, dont le caractère commun est la gravité et l'expression douloureuse. Parmi les plus intéressantes on peut citer la Madone en terre-cuite du Musée de Santa Maria Nuova, représentant la Vierge entourée du petit S. Jean et de deux anges, Madone que M. Bode attribue à Michelozzo, une Madone récemment acquise par le Musée du Louvre et portant les armes des Piccolomini, la Madone dite de Fontainebleau, également au Musée du Louvre, et de nombreuses Madones du Musée de Berlin, notamment une magnifique Madone, n.º 58, inscrite sous le nom de Michelozzo.

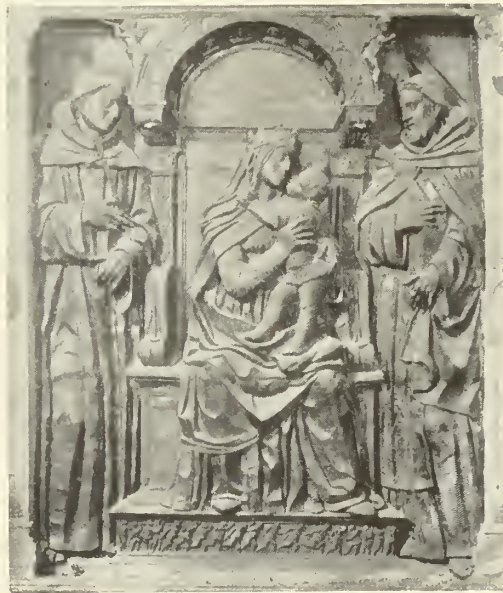


A côté des élèves de Donatello, tels que Bertoldo ou Pagno di Lapo, qui ont travaillé avec lui à Florence, il faut citer le groupe d'artistes qu'il forma à Padoue. Les contrats pour l'Autel de S. Antoine nous font connaître les noms de quatre d'entre eux : Jean de Pise, Urbano de Cortone, Antonio di Cellino de Pise et Francesco del Valente.

(1) Voir à la fin du chapitre.

JEAN DE PISE est l'auteur d'un important *Autel* en terre-cuite dans la chapelle des Eremitani à Padoue, celle-là même qui est si célèbre par les fresques de Mantegna; et il est très intéressant de voir un des élèves de Donatello travailler à côté de Mantegna, qui, tout autant que les sculpteurs, s'est inspiré de l'art de ce maître. Dans ce Retable, où trône la Vierge entourée de six saints, on admirera le joli bas-relief de la pré-delle représentant l'Adoration des Mages, la frise décorée d'une ronde d'enfants dans le plus pur style donatellesque, et un couronnement tout à fait original, où des enfants, jouant sur la corniche et disposant des guirlandes, rappellent les brillants motifs de Mantegna.

URBANO DE CORTONE, à en juger d'après les bas-reliefs de la *Vie de la Vierge*, qui sont aujourd'hui encastrés dans les murs de la Cathédrale de Sienne, était un artiste fort ordinaire, dont la manière lourde et peu expressive ne ferait pas supposer qu'il a été l'élève de Donatello.



*Vierge du Monument Roccabella*

Vasari a consacré une de ses Vies à BARTOLOMEO BELLANO, de Padoue, (mort en 1492) qu'il considère comme un des plus fidèles disciples de Donatello, comme un de ceux qui ont le plus habilement imité sa manière; mais il semble que Vasari n'a pas vu juste et qu'il s'est trompé pour n'avoir pas suffisamment connu les œuvres de Bellano, qui sont toutes dans des villes éloignées de Florence. Pour nous, à en juger d'après les œuvres certaines de Bellano, œuvres encore assez nombreuses, l'art de ce maître a peu de rapports avec celui de Donatello. Bellano, qui n'est pas florentin, s'assimile mal cet art, il le comprend peu, ou il l'exagère. Les dix bas-reliefs, représentant des *Scènes de l'Ancien Testament*, qu'il fit, de 1484 à 1488, pour décorer le chœur de l'Eglise S. Antoine à Padoue, sont une imitation maladroite du style pittoresque de Donatello, où les figures trop petites sont multipliées à l'excès et gauchement reliées les unes aux autres. Bellano est meilleur dans des œuvres plus simples, dans celles où il a exprimé des sentiments de noblesse et de gravité, sentiments qu'il trouvait dans l'art de Donatello et qu'il tenait aussi de son éducation dans le milieu vénitien. A ce titre, et malgré la raideur des étoffes et la maladresse avec laquelle elles sont drapées, la *Vierge entre deux saints* du Monument Roccabella est sa meilleure œuvre.

De Bellano on connaît encore une *Madone* en stuc, dans une collection particulière de Berlin, signée et datée: 1461 opus Bartolomeus Bellani; le *Monument d'Antonio Roselli*, fait vers 1468, et le *Monument de Castro*, aux Servi de Padoue, fait vers 1492. Bellano, en 1466, avait fait à Pérouse la statue du pape Paul II, aujourd'hui détruite. Vasari dit qu'il collabora à la statue du Colleone de Verrocchio, mais cette assertion n'a



pas été confirmée par les documents. D'autre part on a découvert récemment que Bel-lano, en 1479, avait accompagné la mission officielle de Gentile Bellini à la Cour de Constantinople.



Je dois indiquer ici qu'à partir de cette époque, c'est-à-dire dès le milieu du x<sup>v</sup>e siècle, Florence dirige toute la Toscane. La ville de Sienne qui, au début du siècle, avait eu, dans Jacopo della Quercia, un artiste profondément original, indépendant de l'école florentine, perd désormais toute initiative et ne fait plus que suivre les destinées de l'art florentin.

LORENZO VECCHIETTA (1412-1480), le plus grand artiste siennois de la seconde moitié du x<sup>v</sup>e siècle, est un vrai disciple de Donatello. Maître d'une rare habileté technique dans cet art du bronze que dédaignaient Jacopo della Quercia et les anciens sculpteurs siennois, il se rattache à Donatello par son impérieux désir de précision. Comme lui il veut tout dire, et exprimer sur l'épiderme tendu, la forme des muscles, des veines et de l'ossature. Mais il est trop sec ; le détail prend chez lui une trop grande importance au détriment de l'ensemble et, par malheur, dans son art, le rôle de la pensée devient secondaire. Chez Donatello l'étude fouillée de la forme avait pour but premier de rendre plus saisissante l'émotion de son âme, chez le Vecchietta cette étude semble se suffire à elle-même et remplacer toute recherche expressive. Les œuvres principales du Vecchietta sont le *Christ* de l'Hôpital de la Scala et le *Tabernacle* du maître-autel de la Cathédrale de Sienne.

Le meilleur artiste de cette époque après le Vecchietta, FEDERIGHI, (mort en 1490) appartient aussi à l'école de Donatello. C'est au style héroïque et fier de ce maître que se rattachent les *Statues de saints* qui décorent la Loggia dei Nobili, et c'est le même goût d'une ornementation riche et puissante que nous retrouvons dans les deux *Bénitiers* du Dôme de Sienne, deux des plus belles œuvres décoratives de l'art italien.

Mais mon but n'est pas ici d'étudier l'école siennoise, et je me contente de dire qu'à partir du Vecchietta elle n'est plus qu'un rameau de la puissante école florentine. Et du reste, si cette école siennoise a encore quelques grands architectes, tels que Francesco di Giorgio, elle n'a plus de grands sculpteurs, et elle s'éteint, vers la fin du x<sup>v</sup>e siècle, avec Nerrocio et le Marrina.



Fragment de la Grille de la Chapelle de la Cintola à Prato



*Madone du Musée du Dôme*

## *AGOSTINO DI DUCCIO*

*1418-1481*

**A**GOSTINO DI DUCCIO est le plus grand sculpteur de cet âge; il est le seul qui ait eu une brillante carrière, mais pour cela il dut quitter Florence, et c'est seulement à Rimini et à Pérouse qu'il trouva la commande d'importants travaux. Agostino est un artiste qui, par les formes qu'il emploie et plus encore par le fond même de sa pensée, présente un véritable contraste avec les sculpteurs florentins du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Pour la première fois nous voyons apparaître dans la sculpture la recherche de la beauté sensuelle. Agostino est un féminin, un raffiné d'émotions esthétiques, épris des formes rares et subtiles; le premier il introduit dans l'art cette préciosité qui, quelques années plus tard, s'épanouira si brillamment dans les œuvres de Botticelli. Comme Botticelli, mais un demi-siècle avant lui, il adopte le type des longues figures un peu maigres, dont il cherche à faire deviner les formes sous la transparence des voiles flottants. C'est une œuvre d'art vraiment bien étrange et bien attirante qu'une figure d'Agostino, avec le type si individuel du visage, les lèvres minces et pincées, et le mouvement allangui des paupières; et quel cadre, comme pour faire valoir une pierre précieuse, que cette légère envolée de la chevelure, ce joli réseau de voiles de gaze, ces robes couvertes de broderies, ces fleurs parsemant le sol, et ces fonds tout brillantés que le sculpteur dispose comme les peintres leurs gaufrures d'or!

Si Agostino pense comme il le fait, s'il est aussi peu religieux, si épris de formes sensuelles, et par là si différent de tous les autres maîtres de Florence, c'est qu'il n'a pas



vécu dans cette ville et qu'il a été, dans sa jeunesse, au service du moins chrétien et du plus voluptueux des grands seigneurs du *xv<sup>e</sup>* siècle, de Sigismond Malatesta, l'amant d'Isotta de Rimini.

C'est dans le Temple des Malatesta à Rimini, qu'Agostino fit ses premiers travaux. Ce Temple, qui comprend une grande nef bordée de chaque côté d'une série de



*La Philosophie (de Rimini)*

chapelles, est un édifice ancien, dont la nef est couverte par une toiture en bois, et les chapelles par des voûtes gothiques. Le rôle de l'architecte Alberti et de ses collaborateurs a consisté simplement à en remanier l'ornementation. Les pilastres de ces chapelles, tout couverts de sculptures, sont pour nous les parties les plus intéressantes de cette décoration. Nous avons déjà vu comment Simone Ferrucci a décoré les piliers des premières chapelles. Agostino di Duccio lui succéda et décora la quatrième chapelle de gauche et la quatrième de droite : la chapelle du S. Sacrement et celle de San Gaudenzio. Les deux piliers de chaque chapelle étant divisés en trois parties et étant sculptés sur leurs trois faces, chaque chapelle compte ainsi dix-huit sujets.

La Chapelle San Gaudenzio est ornée de figures allégoriques représentant les Sciences et les Arts libéraux : le Trivium (Grammaire, Rhétorique, Dialectique) le Quadrivium (Arithmétique, Géométrie, Musique, Astronomie) et d'autres sciences, ajoutées pour compléter le nombre dix-huit : l'Architecture, la Géographie, la Médecine, l'Education, la Métaphysique, la Poésie, l'Histoire, la Peinture, la Botanique et la Philosophie. Toutes ces figures extrêmement originales, où l'on chercherait en vain le moindre souvenir des formes nobles et sévères du Moyen-âge, nous montrent bien cet art raffiné d'Agostino, qui met tout son caprice à trouver des attitudes pittoresques et de jolis mouvements de draperies.

Dans la Chapelle de S. Laurent, autrefois dédiée à S. Jérôme, Agostino représente les *Planètes* et les *Signes du Zodiaque*. Charles Yriarte, dans son livre sur *Rimini*, auquel nous renvoyons le lecteur pour tout ce qui a trait à l'histoire du Temple des Malatesta, a très heureusement découvert la raison de cette décoration et montré qu'elle n'était qu'une flatterie à l'égard d'Isotta. Agostino s'inspire d'une poésie de Sigismond en l'honneur de sa maîtresse, comme plus tard Botticelli le fera des poèmes de Politien sur la Simonetta :

O cieux élevés, et vous les sept Planètes,  
Toi, Mercure, et toi, belle Vénus,  
Jupiter, Mars, et toi aussi, Saturne,  
Suppliez celle qui déchire mon cœur ;  
Et vous qui gravitez autour du ciel,

Douze signes du Zodiaque, je vous invoque aussi,  
Venez à mon secours, Bélier, Taureau, etc.  
Les Gémeaux, le Cancer, le Sagittaire, je vous invoque,  
Le Capricorne, le Verseau, les Poissons,  
Avec un doux propos venez à ma défense.

. . . . .  
O animaux domestiques et sauvages,  
Soyez mes fidèles messagers,  
Venez devant elle, la tête inclinée,  
Et suppliez-la de prendre en pitié son humble serviteur.

Agostino illustre le poème même chanté par Sigismond en l'honneur d'Isotta. C'est là un exemple tout nouveau dans l'art, et unique au x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, de sculptures d'où est bannie toute idée religieuse, faites pour dire l'amour d'un homme et célébrer la beauté d'une femme. Certes, à Florence, un tel fait n'eût pas été possible et eût révolté la conscience publique. Un Médicis peut bien faire louer sa Simonetta dans un tableau de Botticelli, il n'aurait jamais eu l'idée de lui élever un Temple et de le faire décorer de sculptures en son honneur.

Dans la représentation des Signes du Zodiaque, Agostino agit avec toute la fantaisie habituelle aux maîtres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, inventant les formes les plus capricieuses; mais c'est surtout dans la représentation des Planètes qu'il montre son originalité. Et ces œuvres ont pour nous ce grand intérêt de nous prouver combien les maîtres de cet âge, même lorsqu'ils le veulent, ont peine encore à comprendre l'antiquité classique et à l'imiter. Agostino certes est un de ceux qui ont fait le plus d'efforts pour secouer la tradition du xiv<sup>e</sup> siècle; mais, dans ses tentatives d'affranchissement, ce n'est pas l'art antique qu'il fait renaître, c'est un nouveau style qu'il crée, le style précieux et raffiné qui eut tant de succès à la fin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. Bien significative à ce titre est la représentation de la planète *Mercur*e, où le jeune dieu est si pittoresquement reproduit avec tous ses attributs, dans une forme singulière où l'on chercherait en vain le moindre rapport avec l'art de l'antiquité.

Outre la décoration de ces deux chapelles, Agostino a fait d'autres travaux dans le temple des Malatesta. Il est l'auteur de deux Anges soulevant un baldaquin dans la Chapelle de S. Sigismond. Nous reproduisons un de ces anges où l'on trouvera un des exemples les plus curieux de ces voiles transparents, si chers à Agostino.

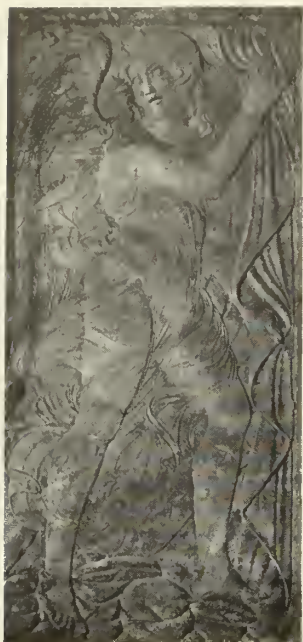
Agostino est aussi l'auteur du *Monument des Aïeux* de Sigismond (1<sup>ère</sup> chapelle à droite). C'est un sarcophage de forme antique fixé au mur par des consoles et décoré sur sa face principale de deux bas-reliefs. « Le premier sujet, dit Charles Yriarte, représente



*Mercur*e (de Rimini)



Pallas au Temple de Mémoire, entourée de toutes les générations des Malatesta, depuis Scipion l'africain, au premier plan, revêtu de sa toge, jusqu'à Sigismond, dans toute sa jeunesse, en armure du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, figure d'une suprême élégance dans le port et dans le geste. L'ordonnance de l'architecture avec la longue perspective des arcs antiques, et les jeux des plans successifs, qui s'entre-croisent, font de cette riche composition une



*Ange (de Rimini)*

œuvre tout à fait hors ligne et digne d'un maître. Le second bas-relief représente le Triomphe de Sigismond sur un char antique superbement orné, traîné par quatre chevaux conduits par des captifs. Le char passe sous un arc de triomphe, assez large pour qu'on puisse voir à l'horizon une ville monumentale assise sur une colline. »

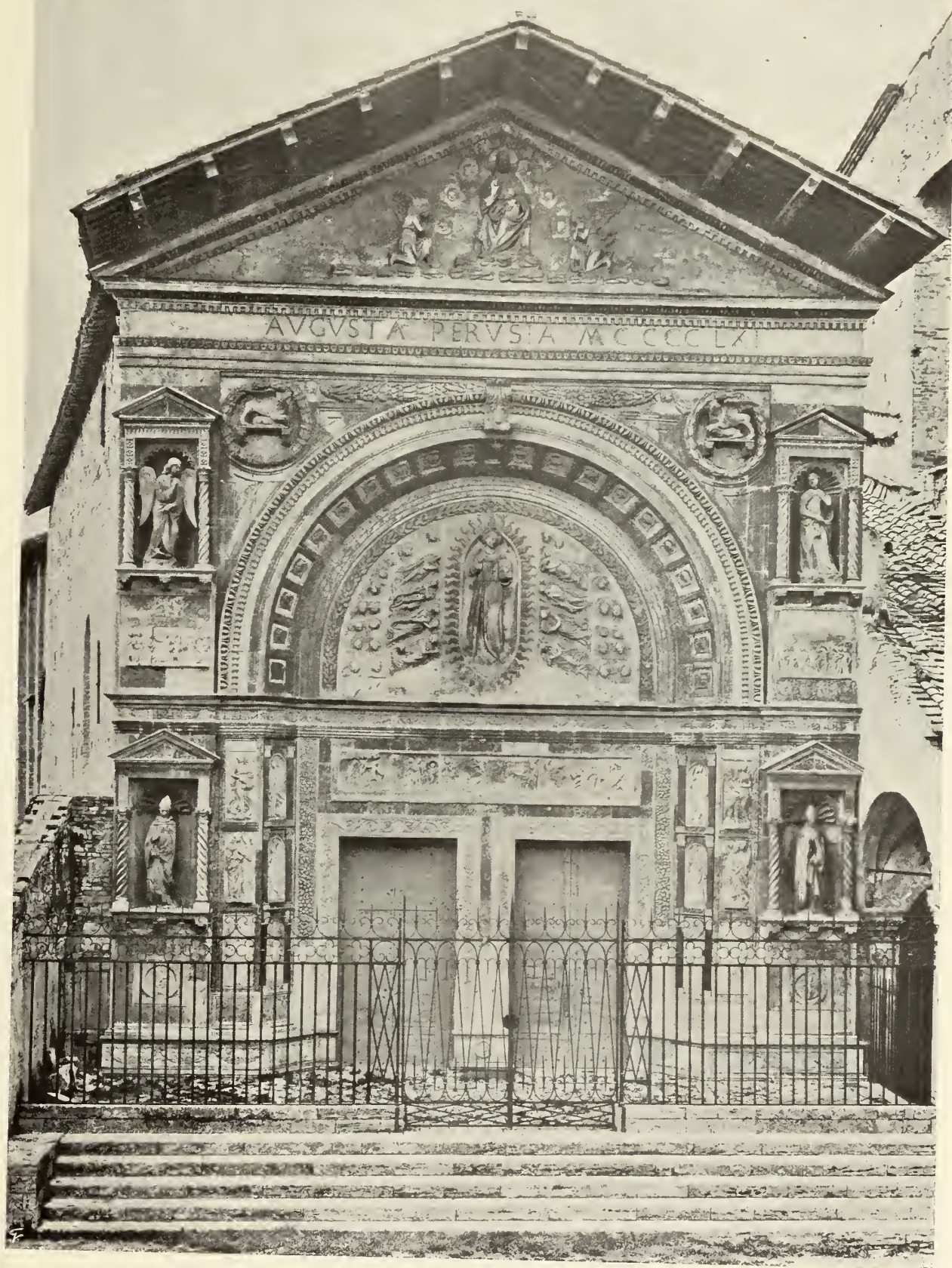
Dans ces bas-reliefs Agostino est un véritable disciple de Donatello, soit par la recherche des effets décoratifs, soit par la multiplicité des personnages, soit par la manière de traiter la sculpture par de légers reliefs. Le style propre d'Agostino se reconnaît aux formes grêles, aux lignes dures et aigues, à ces recherches fantaisistes qui l'éloignent de la simplicité large de ses prédécesseurs.

Pour donner une idée du style d'Agostino dans l'art du bas-relief je publie une œuvre qui fait actuellement partie du Musée de Milan, mais qui provient des environs de Rimini<sup>(1)</sup> et qui est très caractéristique de sa manière. Au milieu du plus riche paysage, au pied de collines couvertes d'oliviers et surmontées d'une ville dont on distingue tous les monuments, se déroule un cortège de brillants cavaliers; et il est impossible, devant cette œuvre si éclatante et si touffue, de ne pas songer au cortège des rois Mages dont Benozzo Gozzoli a dit les splendeurs sur les murs de la Chapelle du Palais Médicis.

Après les travaux de Rimini, les plus importantes sculptures d'Agostino sont celles qu'il fit à San Bernardino de Pérouse. La façade de cette église est une œuvre pour ainsi dire unique dans l'art italien. C'est en effet une façade toute couverte de sculptures et faite par un seul artiste. Elle a ainsi un caractère d'unité et d'harmonie que l'on chercherait en vain dans d'autres édifices. Agostino di Duccio, qui venait de travailler pendant de longues années à Rimini, se souvenant des créations architecturales d'Alberti, lui emprunte le type de l'arc triomphal, et cet arc prend une telle importance qu'il forme, à lui seul, toute la façade de l'église et qu'il semble que toutes les autres parties n'aient d'autre but que de lui servir de cadre. Fait singulier, Alberti et Agostino, en copiant un arc de triomphe romain, et en donnant ainsi un tel développement à la porte d'entrée de leurs temples, ne faisaient, sans s'en douter, que reprendre un motif depuis longtemps en

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.





*Façade de S. Bernardino, à Pérouse*





grande faveur chez les maîtres gothiques français. Un des caractères les plus importants de la cathédrale gothique est l'énorme développement de la porte avec ses vastes ébrase-ments, son tympan et ses archivoltes toutes décorées de sculptures. Mais dans l'art gothique le développement de la porte était motivé par les gigantesques proportions de la façade elle-même, tandis que dans l'art d'Alberti et d'Agostino la façade trop petite n'est plus dans un rapport aussi heureux avec la grandeur de la porte. Néanmoins on peut dire que le type de San Bernardino, quoique moins logique que le style gothique, est d'un grand charme et d'un brillant effet.

La façade d'Agostino comprend cinq parties principales, les jambages de la Porte décorés de figures d'Ange et de Vertus, les bas-reliefs du linteau, la figure de San Bernardin qui remplit le tympan, les grands piliers décorés de niches, et le Christ entouré d'Ange du fronton.

Les six Anges et les six Vertus des jambages de la porte sont les œuvres les plus parfaites d'Agostino, celles qui donnent l'idée la plus complète et la plus haute de son talent. Elles nous le montrent plus savant et plus maître de son art que dans les figures de Rimini. En avançant en âge, il est moins exclusivement épris de la forme, il cherche à exprimer des idées et à mettre plus de sentiment dans son art. Aussi nous avons choisi pour nos gravures, de préférence aux figures de Rimini, celles de cette façade. Nous en reproduisons trois Vertus, la Pauvreté, l'Obéissance et la Chasteté, figures vraiment étonnantes d'invention: la *Pauvreté* si chétive dans ses haillons, si indifférente à sa misère, ne voyant même pas le chien qui achève de mettre en loques sa misérable robe et le petit enfant qui la raille, tandis qu'elle est tout absorbée dans sa prière, et que son regard tourné vers le ciel dit toute la joie réservée par le Christianisme à ceux qui pleurent et qui sont pauvres; la *Chasteté* enveloppée dans des voiles épais qui dissimulent les formes du corps, tenant dans ses mains de longues tiges de lys, fermant à demi les yeux, et disant par sa mine hautaine son indifférence à toutes les vanités d'ici-bas. Devant une telle figure, involontairement les beaux vers de Sully Prudhomme reviennent à la mémoire, car c'est bien d'elle qu'on peut dire :

Et qui rêve pour soi la pureté suprême  
D'aucun terrestre amour ne daigne emplir son cœur.

Et quelle forme rare pour exprimer ses subtiles pensées! quelles recherches, quelle pré-occupation de sortir de formes trop communes et devenues banales! Avec quelle habileté



*La Pauvreté*



dans cette figure de l'*Obéissance* courbée sous le joug, le ciseau dit la finesse des tissus se plissant délicatement pour modeler les formes du corps!

Les mêmes ingéniosités, les mêmes recherches précieuses dans l'art de la pose, du mouvement, des draperies, se voient dans ces jolies figures d'Anges qui, groupés deux à deux, jouent du tambourin, de la viole ou de la cithare.



*La Chasteté*

Le linteau comprend trois bas-reliefs représentant diverses scènes de la vie de San Bernardino. Nous avons déjà vu par l'étude des bas-reliefs de Rimini et de Milan combien Agostino s'était intéressé à la forme du bas-relief. Dans les bas-reliefs de Pérouse il se surpasse encore et, par son amour pour une riche ornementation, par ses recherches dramatiques, par son étude du mouvement et des formes anatomiques, il se montre un des plus fidèles continuateurs du style de Donatello.

Très nouvelle est la manière dont Agostino décore le tympan par la figure en pied de San Bernardino entouré de grandes figures d'anges musiciens et de petites têtes de Chérubins. Ces petites têtes souriantes, toutes différentes les unes des autres, toutes étudiées dans les poses les plus originales, de façon à faire

disparaître la moindre trace de monotonie, font le plus heureux contraste avec les longues figures drapées des Anges qui jouent de la harpe, de la trompe et de la cornemuse autour du saint.

Comme encadrement à cette grande Porte, se développent, aux angles de la façade, deux larges pilastres décorés l'un et l'autre de deux niches superposées. La niche du bas contient les statues de deux saints, celle du haut les statues de la Vierge et de l'Ange de l'Annonciation. Dans ses figures de saints, Agostino exprime, non pas la dignité, la noblesse, la puissance et la gravité de la pensée, mais la tendresse et la bonté. Nous voyons ici un des premiers exemples de ces figures de saints si douces, qui vont se reproduire à profusion vers la fin du siècle et qui feront un si vif contraste avec les créations sévères des maîtres de l'époque précédente.

Enfin tout cet ensemble est couronné par une figure de Christ autour de laquelle sont disposées, en forme de gloire, des têtes de Chérubins, et, en avant, deux figures d'Anges tout à fait exquises, où l'on ne trouve plus trace de recherches trop compliquées dans les draperies et les mouvements, et dont l'expression tendre et aimante rappelle les plus délicates œuvres de Luca della Robbia.

Je n'ai pas encore tout dit de cette œuvre; il faudrait aussi insister sur son ornementation, car il n'est pas une partie de la façade qui ne soit revêtue d'une forme sculptée. Tout autour des parties principales que nous avons décrites se développent de larges guirlandes de fruits ou de lauriers soutenues par des têtes de chérubins. Le Lion de Pérouse est figuré, en bas, au pied des pilastres, et, plus haut, sous une forme plus puissante, dans les écoinçons des grands arcs.

L'œuvre est vraiment magistrale et elle était bien digne de recevoir sur le linteau même, à une place d'honneur, la signature de l'artiste: *Opus Augustini florentini lapicidæ*.

Outre les deux grands cycles de sculpture que nous admirons au Temple des Malatesta et à l'Eglise San Bernardino, nous connaissons encore quelques œuvres d'Agostino. C'est, tout d'abord, la première en date qu'il ait faite: une série de quatre bas-reliefs relatifs à la vie de San Gimignano qui, signés et datés de 1442, sont encastés dans la façade latérale du Dôme de Modène. Ces bas-reliefs sont un peu différents de ceux de Rimini et de Pérouse, et l'on a parfois hésité à y reconnaître la main d'Agostino. Ils sont en effet plus simples de composition, moins compliqués dans les lignes, mais c'est qu'en 1442 le style d'Agostino n'est pas constitué dans son originalité et se rattache encore à celui de ses prédécesseurs.



*L'Obéissance*

Dans une *Madone* du Musée de l'Œuvre du Dôme nous retrouvons Agostino tel que nous l'ont fait connaître les sculptures de Rimini et de Pérouse. C'est le sculpteur du Temple des Malatesta qui a ordonné cette scène brillante, qui a groupé si délicieusement autour de la Vierge ce joyeux cortège d'anges, c'est son esprit raffiné qui a compliqué à plaisir ces draperies flottantes, et ces envolées de cheveux, et qui a conçu cette énigmatique figure de Vierge au regard voilé et aux lèvres closes. (Gravée en tête du chapitre).

Une très curieuse *Vierge* entourée de deux anges, qui a figuré à l'Exposition de Lyon en 1888, appartient aujourd'hui à la collection Aynard. Elle a été gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre 1888).

Un autre *Madone*, par un singulier hasard, est venue échouer dans l'église d'un petit village de France, à Auvillers. Cette *Madone*, par la disposition des figures d'anges, rappelle la *Madone* du Musée du Dôme. Elle a été publiée par Courajod dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août 1892).

Le n.º 59 du Musée de Berlin est aussi une *Madone* certaine d'Agostino.



Nous possédons d'Agostino une œuvre d'architecture, la *Porte de Pérouse*, faite en 1475, œuvre splendide, la plus belle porte de forteresse qui ait été créée dans le style de la Renaissance. Ici, plus encore que dans l'Eglise de San Bernardino, Agostino est l'élève fidèle d'Alberti, à qui il emprunte cette magistrale disposition de trois grandes arcades qu'Alberti avait prise lui-même aux Arcs de triomphe romains.

Agostino eut une carrière très féconde et les documents nous parlent de nombreuses œuvres que nous ne possédons plus. Il faut citer, en particulier, deux chapelles à Pérouse et deux statues colossales que l'Œuvre du Dôme de Florence lui avait commandées, mais qu'il ne termina pas. Une de ces statues, restée ébauchée, fut livrée plus tard à Michel-Ange, qui en tira son *David*.



*Bas-relief de Milan*

*DEUXIÈME PARTIE*

---

*MAÎTRES NÉS DE 1425 À 1450*







*Madone du Musée de Turin*

## *DESIDERIO DA SETTIGNANO*

1428-1464

**D**ESIDERIO est un des maîtres florentins dont la carrière a été la plus brève et, néanmoins, c'est un de ceux dont l'influence a été la plus considérable.

Elève de Donatello, il tient de ce maître une science impeccable, le sentiment des riches décorations, un amour tout particulier pour l'étude des petits enfants et cette technique si spéciale qui consiste à traiter les surfaces avec des reliefs très peu accentués. De Donatello, toutefois, il se sépare par la nature intime de sa pensée. Son âme, moins puissante, moins préoccupée par la recherche de l'expression dramatique, est plus tendre et semble ne connaître que les sourires de la vie. Pas un nuage, pas une inquiétude, ne viennent troubler la sérénité de cet art qui est bien vraiment le plus délicat et le plus souriant que Florence ait connu. Par là Desiderio montre qu'il appartient à un autre âge que Donatello, et son œuvre est un des meilleurs exemples que l'on puisse citer pour faire comprendre le changement qui eut lieu dans l'art florentin vers le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Le *Monument de Carlo Marsuppini*, l'éminent humaniste qui fut Secrétaire de la République florentine, est le chef-d'œuvre de Desiderio.<sup>(1)</sup> Dans ses lignes générales, ce

(1) Voir la gravure en tête du volume.



Monument est la réplique du Monument élevé à Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino, et cette imitation ne laisse pas que de nous surprendre à une époque où les artistes florentins faisaient preuve d'une telle fécondité, se piquant avant tout d'avoir des idées originales. On ne peut trouver de raison plausible à ce fait qu'en supposant que la République florentine, en élevant un Monument à Carlo Marsuppini et en le plaçant dans l'église où était celui de son prédécesseur, Leonardo Bruni, avait exigé que Desiderio fit une œuvre symétrique et reproduisît les lignes essentielles du Monument de Bernardo Rossellino.



*Enfant du Monument Marsuppini*

Dans cette œuvre nous admirerons donc, non pas l'invention qui crée des ordonnances nouvelles, mais un sens extrêmement délicat des nuances architecturales, l'art de modifier, de transformer un type premier, en vue de le faire servir à l'expression d'idées nouvelles. En outre Desiderio a, en propre, de se montrer un décorateur de génie. Son œuvre, qui peut être rapprochée des *Portes* de Ghiberti, de la *Cantoria* de Donatello et de la *Chaire* de Benedetto da Majano, est une des plus originales et des plus belles inventions décoratives du génie florentin. C'est avec les plus fertiles ressources, avec les idées les plus variées, et toujours dans un esprit d'une délicatesse extrême, qu'il décore le piédestal du Monument, la petite base du sarcophage, le sarcophage lui-même, la frise, l'architrave, l'archivolte, le dessous du grand arc, et la guirlande qui entoure l'œuvre

entière. Dans cette ornementation, les fleurs et les fruits jouent le principal rôle, disposés soit en vases, soit en bouquets, soit en guirlandes. Par là Desiderio se rattache à l'école de Ghiberti et de Luca della Robbia, et se sépare de Donatello qui n'a jamais employé la décoration de fleurs et de fruits. Dans ce Monument, l'arabesque ne tient encore qu'une petite place; parmi les éléments empruntés à l'art romain, nous noterons surtout les palmettes de la frise, les griffes ailées du sarcophage et les chimères du soubassement.

Regardons de plus près l'œuvre de Desiderio, et voyons comment, par d'imperceptibles nuances, il a modifié le modèle de son maître et comment il en a transformé les formes robustes en formes légères et gracieuses. Comparé au Monument Leonardo Bruni, le Monument Marsuppini donne immédiatement une impression différente; toutes les formes ont été affinées, rendues plus délicates et plus élégantes.

Tout d'abord Desiderio adopte une base plus large, qui semble plus distincte du Monument lui-même, et qui, n'étant plus le simple prolongement des parties supérieures, en fait ressortir plus nettement la sveltesse.

Cet élargissement du piédestal donne à Desiderio une ressource nouvelle et lui permet de disposer, aux côtés des grands pilastres, des délicieuses figures d'enfants tenant

des armoiries qui sont une des plus ravissantes créations de l'art nouveau. — Au-dessus du piédestal, à la place du sarcophage aux lignes si nobles, mais d'ornementation un peu sévère, nous voyons une merveille de décoration, une œuvre qui, au point de vue de la distinction, de la finesse du goût, n'a jamais été dépassée. Sous le sarcophage de Rossellino se trouvait un large vide, rendu encore plus sombre par un revêtement en marbre noir. Desiderio diminue la hauteur de ce vide, et il en masque la plus grande partie en rattachant le sarcophage à la base du Monument par le joli motif d'une coquille entourée de longues ailes.<sup>(1)</sup>

Comme Rossellino, Desiderio, pour décorer le fond du Monument, emploie de grands rectangles en marbre de couleur, mais il leur donne une plus grande hauteur, il en dessine quatre rectangles, là où Rossellino n'en avait mis que trois; le tout en vue de faire prédominer les lignes verticales et de donner au Monument plus d'élancée.

Dans l'ordonnance de l'entablement, Desiderio modifie la ligne extérieure de l'architrave, il la simplifie, la met sur le même alignement que la frise; ainsi toute cette partie devient plus fine et, par suite, la saillie de la corniche prend une plus grande importance. Comme Rossellino, Desiderio décore sa frise avec des arabesques, mais il orne aussi son architrave, de telle sorte que le Monument est surmonté par une large bande décorative, plus harmonieuse que les lignes un peu heurtées de Rossellino.

Au tympan, la modification est capitale. Desiderio, il est vrai, copie le motif de Rossellino, une Vierge à mi-corps, enfermée dans un médaillon, autour duquel deux Anges sont en prière, mais il diminue très sensiblement l'importance du cadre qui entoure la Vierge, et surtout il emplit tout le tympan avec ses figures, sans ménager autour d'elles une large bordure comme l'avait fait Rossellino. Et ainsi, tout en ne disposant que du même espace, il donne à ses figures des dimensions plus grandes, et cette partie prend plus de valeur dans l'œuvre générale.

Rossellino avait attribué une grande épaisseur à l'archivolte du tympan, et, à l'extérieur, il l'avait fait partir, non de la ligne des pilastres, mais de l'extrémité même de la corniche, et ainsi ce large couronnement s'imposait à l'œil avec une grande force. Desiderio le rend plus léger; il le diminue, le ramène à la ligne des pilastres et, pour le décorer, au lieu d'une simple guirlande de lauriers, il emploie les bouquets de fruits les plus variés.

Rossellino avait couronné son Monument par un grand médaillon tenu par des Anges, et par une guirlande de lauriers, en rattachant étroitement ce motif au sommet



*Enfant du Monument Marsuppini*

(1) C'est une variante du motif de la roue entourée d'ailes qui, dans l'art antique, était le symbole de l'immortalité.



de l'archivolte. Desiderio reprend la même idée, en la variant. Il place les Anges, non pas au sommet du fronton, mais plus près de nous, sur la corniche même, et il donne à la guirlande des dimensions beaucoup plus grandes et plus indépendantes, en la faisant retomber autour du Monument, auquel elle fait un cadre de fleurs; et, pour allonger encore les lignes, pour accroître le mouvement ascendant, il élève, au sommet du Monument, un grand candélabre auquel il suspend ses guirlandes.



*Enfant porte guirlande, du Monument Marsuppini*

Tels sont les moyens que Desiderio a employés pour modifier le caractère de l'œuvre de Rossellino. Mais en faisant l'éloge de l'œuvre de Desiderio, je ne veux pas diminuer la valeur de celle de son maître. Chacun d'eux a agi logiquement, conformément à l'idée qu'il voulait exprimer. Et si Desiderio, pour être plus gracieux, a eu raison de transformer les traits premiers de son modèle, Rossellino, plus grave et plus noble, avait eu, non moins raison, d'agir comme il l'avait fait; il avait bien dit ce qu'il voulait dire et son œuvre subsiste, à côté de celle de Desiderio, sans en être diminuée.

Je viens d'étudier le Monument Marsuppini au point de vue architectural, en le comparant au Monument Leonardo Bruni, il me reste maintenant à insister

sur les détails des figures sculptées, en montrant les innovations de Desiderio.

Il faut citer, en premier lieu, les deux enfants nus tenant des armoiries. Ici Desiderio est l'héritier de Donatello; comme lui il donne aux petits enfants une place prépondérante dans son œuvre; mais il diffère profondément de lui par la manière dont il les étudie. Desiderio n'observe pas leurs jeux, ni leurs cris, mais leurs formes potelées, la délicatesse de leurs membres, la finesse de leur chair, la soie de leurs cheveux, la tendresse de leur sourire; et, au trait énergique et brutal de Donatello, il substitue une taille caressée qui exprime à merveille la douceur de ces jeunes visages où la vie n'a encore mis ni une ride ni une dureté.

Non moins admirables sont les jeunes Enfants tenant des guirlandes. La souplesse des formes, la vivacité du mouvement, la finesse des étoffes légères qui se moulent sur le corps, sont d'une science sans égale. Devant de telles figures ce n'est pas exagérer l'éloge en disant qu'elles ont la même grâce et la même perfection que les marbres du Temple

de la Victoire aptère. Comme au temps de Praxitèle, l'art florentin sait rendre l'élan triomphal de cette jeunesse qui semble croire que la vie ne lui réservera jamais assez de bonheur, que le monde ne sera jamais assez grand pour elle.

Il faut encore signaler, dans ce Monument, une très intéressante nouveauté, c'est la position donnée au gisant. Dans tous les tombeaux, surtout dans ceux où le sarcophage est placé à une certaine hauteur, la figure du gisant se voit mal, et l'œil ne perçoit rien des formes, si habilement, mais si inutilement ciselées par l'artiste. Desiderio, par un artifice très ingénieux, remédie à cet inconvénient. Au lieu de coucher la figure sur le sarcophage, il la soulève légèrement, en la mettant sur un plan incliné, de manière qu'elle regarde le spectateur. Cette innovation fut suivie, dans la suite, par le plus grand nombre des sculpteurs florentins.

Avec le Monument Marsuppini, le *Tabernacle de l'église S. Laurent* est la pièce capitale de Desiderio. Moins important,

sans doute, que la Tombe Marsuppini, ce Tabernacle est néanmoins une œuvre de premier ordre qui a eu une grande influence sur l'école florentine.

De ces petits Tabernacles destinés à recevoir les saintes hosties, il y avait eu déjà quelques exemples dans l'école florentine, et nous en avons précédemment publié un des plus intéressants : le Tabernacle de la chapelle Sant'Egidio, à l'hôpital de Santa Maria Nuova.<sup>(1)</sup> Mais Desiderio donne à ce motif une telle ampleur, une telle vie, qu'on peut vraiment dire qu'il l'a créé ; et c'est depuis lors que ces Tabernacles se sont répandus à profusion dans toutes les églises.



*Tabernacle de S. Laurent*

(1) Voir la gravure, page 35.



Les nouveautés sont nombreuses : c'est la disposition en perspective de la petite chapelle au fond de laquelle s'ouvre la porte du Tabernacle ; ce sont les pilastres décorés d'arabesques qui, je crois, apparaissent ici pour la première fois, et se substituent aux colonnes et aux pilastres cannelés adoptés par les premiers maîtres de la Renaissance ; c'est la suppression des lourds frontons et des moulures banales de la corniche antique,



*Enfant Jésus, du Tabernacle de S. Laurent*

et leur remplacement par des motifs où la figure humaine est prépondérante. Nous voyons par là comment l'influence de Donatello a contrebalancé l'influence trop purement architecturale de Brunelleschi et de Michelozzo. Cet emploi de la figure apparaît ici dans les petits Anges placés en adoration à côté de la Porte de Tabernacle, dans les grandes figures d'Anges porte-flambeaux, dans le groupe du couronnement, où l'enfant Jésus, s'élevant au-dessus d'un calice, est adoré par deux Anges, et enfin dans le motif de la Pieta qui sert de base au Tabernacle. Tout cela fait une œuvre extrêmement riche, et en même temps très distinguée. Il n'y a pas une faute de goût à reprendre, et tous les détails sont exécutés avec la plus rare perfection. Ce qui retiendra surtout notre attention, ce sont les trois figures d'enfants qui surmontent le Tabernacle. Nous trouvons ici, plus

développé, plus savant encore que dans le Monument Marsuppini, le type des petits enfants nus aux chairs potelées. Le petit enfant Jésus, dont nous publions une gravure, est dans ce genre un chef-d'œuvre qu'aucun autre maître n'a surpassé.

A la Cathédrale de Prato on montre une figure d'enfant Jésus que l'on attribue à Desiderio<sup>(1)</sup> et que l'on tient pour une réplique de la statuette de S. Laurent, mais qui n'en est qu'une grossière copie ; et rien ne peut faire mieux comprendre la supériorité des grands artistes que de rapprocher de leurs œuvres les imitations faites par des artistes secondaires. Il faut comparer l'œuvre de Prato avec celle de Florence pour savoir ce qu'il y a dans celle-ci d'extraordinaire souplesse, pour apprécier la finesse de la chevelure, la morbidesse des chairs, le naturel de l'attitude, les transitions sans dureté et le dessin, toujours si difficile, des mains et des pieds.

Le Tabernacle de Desiderio n'est plus dans sa forme première. L'œuvre a été déplacée en 1677, et modifiée par des artistes du XVII<sup>e</sup> siècle qui l'ont défigurée en croyant l'embellir. Il ne faut attribuer à Desiderio ni les lourds piédestaux sur lesquels sont aujourd'hui placés les Anges porte-flambeaux, ni la base sans ornements, ni les grossières con-

(1) Photographie Alinari, num. 10191.

soles qui soutiennent le Tabernacle. Les restaurateurs du tabernacle, dans leur classicisme exagéré, estimaient sans doute que la sobriété de leurs formes avait plus de style que la complication de Desiderio ; mais nous pensons maintenant que cette sobriété n'est que de la froideur. Ces additions si différentes de l'œuvre première n'ont fait qu'en dénaturer le caractère.

Nous n'avons pas de documents nous disant quelle était la forme primitive de ce monument ; mais on peut supposer que le groupe de la Pieta, aujourd'hui si malencontreusement disposé, décorait le devant de l'autel, et que le Tabernacle et les deux Anges reposaient directement sur la table de l'autel.



*Enfants de la Chapelle Pazzi*

Albertini, dans son *Memoriale*, dit que la frise de Chérubins du Portique de la Chapelle Pazzi est due à la collaboration de Donatello et de Desiderio, et le caractère de cette œuvre justifie cette attribution. Donatello a été le créateur de l'idée, et, peut être a-t-il sculpté lui-même quelques unes de ces petites têtes, mais il est plus vraisemblable de supposer qu'il les a fait exécuter, sous sa direction, par son élève Desiderio. La décoration de cette frise est une œuvre considérable, unique en son genre. Depuis lors, nombre de frises ont été décorées de la même manière par des têtes de chérubins, mais le plus

souvent, surtout lorsque l'œuvre était de dimensions importantes, la décoration a été faite en terre-cuite ou en stuc, et le même motif a été uniformément répété. Ici les sculptures sont en marbre et toutes les têtes sont différentes les unes des autres. Or, comme la frise du portique est décorée sur ses deux faces, et qu'il y a cinquante-six têtes de chérubins, on com-



*Enfants de la Chapelle Pazzi*

prendra toute la valeur de cette décoration.<sup>(1)</sup> Parmi les artistes italiens, seul, dans la suite, Andrea della Robbia étudiera avec le même amour les regards et les sourires des petits enfants.

Dans le dessin de ces têtes d'Anges, le style de Donatello se reconnaît à la hardiesse de certains traits, à la manière dont les bouches s'entr'ouvrent, et à la façon toute particulière de creuser l'œil, de supprimer la prunelle en la remplaçant par un grand trou noir. Nous retrouvons ici les recherches que nous avons déjà signalées dans d'autres

(1) Seule la partie antérieure du portique a été décorée par Donatello et Desiderio. La façade elle-même de la Chapelle a bien une frise ornée de la même manière, mais cette décoration en terre-cuite n'est qu'une imitation sans valeur, faite postérieurement.



œuvres de Donatello, notamment dans sa Cantoria. Ce maître, surtout dans les œuvres destinées à être placées un peu loin du regard, accentue les traits, exagère la violence de l'exécution, afin que l'œuvre, vue à distance, ne devienne pas trop molle et ne perde rien de son énergie. Mais dans l'ensemble de cette frise les traits de douceur sont prédominants, et c'est surtout la main de Desiderio qui se reconnaît dans ses chevelures soyeuses, dans le modelé si tendre des chairs et dans la douceur du sourire.

Dans les trois œuvres que nous venons d'étudier, dans le Monument Marsuppini, dans le Tabernacle de S. Laurent et dans la Frise du Portique de la Chapelle Pazzi, nous avons vu la prédilection toute particulière de Desiderio pour la représentation des petits enfants et sa façon nouvelle de traiter de pareils sujets. Par analogie avec les œuvres précédentes, nous pouvons attribuer à Desiderio un certain nombre de petits bustes d'enfants. Ces bustes ont été longtemps un problème embarrassant pour la critique. On les a tout d'abord attribués à Donatello; mais maintenant on est d'accord pour les restituer à Desiderio, lorsqu'ils sont très beaux, de facture souple et moelleuse, et pour donner à l'un de ses imitateurs, à Antonio Rossellino, ceux dont le faire paraît un peu sec.

On peut tenir pour un des plus admirables bustes de cette série l'*Enfant Jésus* de la Confrérie des Vanchetoni. Cette petite figure, où la souplesse des chairs et la finesse de l'épiderme sont rendues à miracle, où les cheveux s'unissent à la chair par des transitions si légères, où les lèvres sont dessinées avec tant d'art qu'elles ont l'air de vouloir s'ouvrir pour parler, représente un art plus avancé que les enfants de la Tombe Marsuppini et est digne d'être comparée à l'Enfant Jésus du Tabernacle de S. Laurent. Les analogies sont si complètes qu'il est impossible d'avoir un doute sur l'attribution à Desiderio du petit Jésus de la Confrérie des Vanchetoni.



*S. Jean, des Vanchetoni*

Cette Confrérie possède un second buste, un buste de *S. Jean* enfant. L'œuvre, tout en étant encore très belle, n'a pas, dans l'exécution, la même exceptionnelle valeur que la précédente. Il y a plus de sécheresse dans le dessin, plus de dureté dans la forme du nez, des lèvres et des

paupières, plus de complication dans les mèches de la chevelure. Dans l'Enfant Jésus, c'était un modelé si savant que, sans que le dessin en souffrît en rien, on avait peine à discerner les lignes marquant le commencement ou la fin d'une forme. Pour se rendre compte des différences que je signale, on observera en particulier les yeux de l'En-



*Enfant Jésus, des Vanchetoni*

fant Jésus, la mobilité du regard, la variété dans le dessin des paupières et de la prunelle, les fossettes des joues, ces nuances imperceptibles qui font de l'œuvre de marbre



*S. Jean, des Martelli*

une rivale de l'œuvre de chair. Dans cette discussion je suis exposé à employer des mots un peu brutaux et d'une expression trop forte pour faire sentir des différences qui, en réalité, ne sont que des nuances. Si le petit *S. Jean* n'a pas, au point de vue de la technique la même valeur que l'*Enfant Jésus*, il l'égale au point de vue de l'expression. Cette tendresse religieuse, cette mélancolie, sont des sentiments que Desiderio ne paraît pas avoir recherchés autant que le fit Rossellino, qui était un maître plus profondément religieux que lui.

Pour les raisons que je viens de dire c'est à Antonio Rossellino, plutôt qu'à Desiderio, que j'attribue-rais le petit *S. Jean* des Vanchetoni, mais en faisant re-marquer que c'est une œuvre très intéressante, à laquelle

sans doute nous n'aurions songé à adresser aucun reproche, si nous n'avions pas, comme point de comparaison, cette merveille qui est la tête du petit Enfant Jésus.

Je crois que le plus beau buste d'enfant que l'on puisse citer après l'*Enfant Jésus* des Vanchetoni est le buste de la collection Dreyfus (gravé à la fin du chapitre). Viendrait ensuite, mais à une légère distance, le buste d'Enfant riant de la collection Miller de Vienne. Ce sont là deux œuvres qui ont, au plus haut degré, les caractères de l'art de Desiderio.

Dans une manière un peu moins souple, mais non moins belle, qui rappelle, non pas la dernière manière de Desiderio, telle que nous l'avons vue dans le Tabernacle de S. Laurent, mais la manière des Enfants du Monument Marsuppini, est traité le *Buste du petit S. Jean* de la collection Martelli. En le comparant avec les Enfants portant des armoiries du Monument Marsuppini, en observant en particulier la disposition de la chevelure, on reconnaîtra qu'il ne peut y avoir aucun doute sur l'attribution de ce buste à Desiderio.

A voir le caractère de réalité de ces bustes de petits enfants on a pu supposer que les sculpteurs, tout en leur donnant certains attributs qui les transformaient en petits S. Jean Baptiste, avaient surtout en vue de faire de



*S. Jean, de Faenza*



véritables portraits. Cette hypothèse serait confirmée par ce fait qu'il existe au Musée National un Buste de jeune enfant en costume florentin dont les traits sont exactement les mêmes que ceux du S. Jean des Martelli. L'analogie est assez curieuse pour mériter d'être signalée.



*Femme inconnue (Bargello)*

Je cite enfin un autre buste qui peut être rapproché des précédents, le *S. Jean* du Musée de Faenza. Je ferai sur ce Buste les mêmes réflexions que j'ai faites à propos du S. Jean des Vanchetoni, en proposant le nom d'Antonio Rossellino, de préférence à celui de Desiderio.

Les très beaux bustes d'enfant sont fort rares. Je crois avoir cité tous ceux qui méritent de l'être. Pour comprendre leur valeur, il suffit de les comparer avec un Buste d'enfant (n. 188, IV<sup>e</sup> salle), du Musée National, qui est un des plus intéressants exemples des œuvres faites par des maîtres secondaires en imitation des grandes œuvres des chefs de l'école.

Dans l'histoire de l'art, les problèmes les plus embarrassants sont presque toujours ceux qui concernent les portraits, qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture. Dans ce cas en effet nous n'avons pas, pour reconnaître la manière d'un maître, les ressources que présente une composition comprenant un grand nombre de figures. En outre, dans un portrait, la recherche de la ressemblance précise avec un être déterminé fait disparaître ces habitudes inconscientes qui, dans les œuvres d'imagination, trahissent souvent la main du maître.

Ces observations me paraissent nécessaires pour excuser l'ignorance dans laquelle nous sommes relativement aux auteurs des bustes du xv<sup>e</sup> siècle. La sagesse ici ne consiste pas à vouloir à tout prix proposer des attributions, mais au contraire à être très réservé et à ne pas obscurcir l'histoire de l'art par des solutions trop précipitées et trop hypothétiques.

On considère Desiderio comme ayant été le plus grand maître de l'Italie pour les Bustes de femme. Mais sa réputation ne repose que sur un buste, la *Femme inconnue* du Musée National, et il faut ajouter que cette attribution n'est justifiée par aucun document.



*Buste d'une Princesse d'Urbino, du Musée de Berlin*

C'est une tradition dont l'ancienneté même n'est pas connue. Mais le style du buste a, à un si haut point, les caractères de l'art de Desiderio, que nous pouvons tenir cette attribution pour certaine. Nous y trouvons en effet cette noblesse et cette simplicité qui sont le propre de l'art florentin vers le milieu du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et cette grâce, cette souplesse d'exécution, qui ne se voient chez aucun autre maître à un tel degré que chez Desiderio.

Un *Buste de jeune fille*, du Musée de Berlin (n. 62), qui a beaucoup d'analogie avec le buste précédent, me paraît justement attribué à Desiderio.

Un second buste du Musée de Berlin, le *Buste d'une princesse d'Urbino*, est de même attribué à Desiderio; mais il y a, particulièrement dans le traitement de la poitrine et des étoffes, une monotonie et une raideur qui surprennent de la part du plus souple des sculpteurs.

Le Musée du Louvre possède un Buste en plâtre reproduisant la même personne, mais avec toute la finesse qui manque au Buste de Berlin. Il est permis de croire que le Buste du Louvre est un moulage fait d'après un buste que nous ne possédons plus et qui, plus encore que celui de Berlin, pourrait être attribué à Desiderio.

Pendant longtemps le Musée de Berlin a attribué à Desiderio un Buste que l'on considérait comme étant celui de Marietta Strozzi. M. Bode pense aujourd'hui que ce buste représenterait une *Princesse de Naples* et qu'il serait l'œuvre de Francesco Laurana. Au cours de ces dernières années, le nom de Laurana a pris une importance inattendue. M. Bode a tenté de lui attribuer un certain nombre de bustes qui étaient restés jusqu'à ce jour sans nom d'auteur. C'est là, je crois, un exemple d'un fait assez fréquent dans l'histoire de l'art. En présence d'œuvres inconnues, lorsqu'on ne peut les attribuer



*Buste de femme, du Musée du Louvre*  
(Maître inconnu)



*Buste d'une Princesse de Naples, du Musée de Berlin*  
(Maître inconnu)

à des maîtres dont la manière est caractérisée par des œuvres nombreuses, on est porté à se laisser entraîner vers des noms inconnus et à créer de toutes pièces des



personnalités artistiques, par des hypothèses, qui faute de preuves, sont très difficiles à discuter.

Pour moi, je crois que l'on a fait fausse route en pensant à Laurana pour le Buste de Berlin. Laurana nous est connu par deux Vierges, celle de la Cathédrale de Palerme, et celle de l'Eglise du Crucifix à Noto, et par un Buste d'enfant du Musée de Palerme,



Buste d'Isotta de Rimini, du Campo Santo de Pise  
(Maître inconnu)

qui ne me paraissent pas avoir de points de ressemblance avec le Buste de Berlin; mais surtout, la manière de Laurana doit être étudiée dans son œuvre la plus caractéristique, le *Portement de croix* du Musée d'Avignon, qui est vraiment en opposition complète avec le Buste de Berlin. Dans ce bas-relief, où Laurana montre tant de points de contact avec les maîtres flamands, nous trouvons une vulgarité de traits, une lourdeur de facture qui contrastent étrangement avec la finesse du Buste de Berlin.<sup>(1)</sup>

A mon sens le Buste de Berlin, qui est un des deux ou trois plus beaux portraits de femme que nous possédions du x<sup>e</sup> siècle, est une œuvre due à l'inspiration florentine. Aucune autre école, et l'école napolitaine moins que tout autre, n'a fait preuve d'une telle distinction. La

décoration du socle peut aussi nous fournir quelques arguments. Ces jolies figures couchées, demi-nues, avec des voiles qui laissent transparaître les chairs ou qui flottent agités par le vent, nous font songer à l'art créé par Agostino di Duccio, et le petit cartouche, destiné à recevoir le nom du personnage représenté, est décoré de deux rangées de disques enfilés et de petits ornements composés de trois plumes qui rappellent les formes ornementales chères à Brunelleschi et à Donatello. J'ajouterai enfin que le Buste a été acquis par M. Bode à Florence. – Au même artiste, sans doute, il faut attribuer le Buste de Baptista Sforza, seconde femme du duc d'Urbin, au Musée National. C'est le même socle saillant, le même costume, avec la même forme des manches, la même silhouette des épaules et la même manière de dessiner les yeux : la paupière supérieure abaissée et la paupière inférieure ayant une forme curviligne et presque angulaire.

Je trouve encore quelque analogie avec ces deux bustes dans le merveilleux *Portrait de femme* du Musée du Louvre, que je tiendrais volontiers pour le plus beau buste de femme que nous possédions. Je n'en connais pas où le prestige de la beauté féminine soit exprimé aussi simplement par des traits plus nobles et plus fiers.

(1) Ces arguments ont déjà été exposés par M. CAROTTI dans l'*Archivio storico dell'Arte*.

Si ces derniers bustes ne sont pas florentins, je crois qu'ils doivent être l'œuvre de quelque maître lombard; car au sud de la Toscane, soit à Rome, soit à Naples, nous ne trouvons aucune œuvre d'une telle distinction et d'une telle beauté.

Parmi les bustes inconnus qui peuvent être considérés, non comme des œuvres de Desiderio, mais comme des œuvres faites dans la seconde moitié du x<sup>v</sup>e siècle par des artistes italiens, florentins sans doute, on peut citer un Buste de femme, de la collection Ambras<sup>(1)</sup> à Vienne, attribué par M. Carotti au maître milanais Amadeo, le Buste de Béatrix d'Aragon de la collection Dreyfus, le Buste de femme de la collection Castellani à Rome,<sup>(2)</sup> celui de la collection André à Paris, le Buste d'Isotta de Rimini du Campo Santo de Pise, le Buste de Marietta Strozzi du Palais Strozzi (ce dernier buste étant souvent attribué à B. da Majano), le Buste de Béatrix d'Este du Musée du Louvre, attribué par M. Venturi à Cristoforo romano, etc.



*Vierge de la Via Cavour*

Revenant à Desiderio nous aurons encore à discuter cette question qui se présente à nous, presque inévitablement, toutes les fois que nous étudions un maître florentin du x<sup>v</sup>e siècle : Desiderio a-t-il fait des Madones? Prenant pour base le caractère général de ses œuvres et plus particulièrement le caractère de la Madone du Monument Marsuppini, je crois qu'on peut lui attribuer deux Madones : celle du Musée de Turin<sup>(3)</sup> et celle qui décore un Tabernacle, à l'angle du Palais Panciatichi, sur la via Cavour, à Florence. Ces Madones sont d'une grande beauté, et leurs relations avec l'art de Donatello sont telles qu'on a pu les attribuer longtemps à ce maître. Dans des questions aussi délicates on ne peut rien affirmer, mais il semble que cet art, où l'on retrouve encore quelques uns des caractères de Donatello, notamment la finesse du trait, la souplesse des draperies, le peu d'épaisseur des reliefs, et en même temps moins de gravité, mais plus de tendresse, représente bien réellement l'art même de Desiderio.

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 43.

(2) Buste qui a beaucoup d'analogie avec la Princesse de Naples du Musée de Berlin, et qui notamment a un socle décoré de figures.

(3) Voir la gravure en tête du chapitre.



Je termine l'étude des œuvres de ce maître en citant la *Madeleine* faite pour l'église de la Trinité à Florence. C'est une suite de la Madeleine de Donatello, mais avec un air moins ascétique et moins farouche. Les historiens nous disent que cette Madeleine, laissée inachevée par Desiderio, fut terminée par Benedetto da Majano. Il est difficile de discerner la part qui revient dans cette œuvre à l'un ou à l'autre de ces deux artistes et d'en tirer quelque conclusion sur leur style personnel. Ce serait en tous cas, la seule œuvre dans laquelle Desiderio aurait mis une larme, lui qui fut, par excellence, le chantre de tous les sourires et de toutes les séductions de la vie.



*Enfant Jésus*  
*de la Collection Dreyfus*



*Martyre de S. Etienne*  
*Bas-relief de la Chaire de Prato*

## ANTONIO ROSSELLINO

1427-1478

ANTONIO ROSSELLINO, frère cadet de Bernardo Rossellino, est l'artiste qui a le plus de points de contact avec Desiderio, et les ressemblances sont telles que l'on est parfois embarrassé pour attribuer certaines œuvres à l'un ou à l'autre de ces deux maîtres, spécialement lorsqu'il s'agit de Madones en bas-relief ou de Bustes de petits enfants. Mais Antonio Rossellino n'a pas travaillé comme Desiderio dans l'atelier de Donatello et l'on ne retrouve pas dans ses œuvres la manière raffinée et le style si précis, que ce maître avait adoptés dans ses dernières années et qu'il avait transmis à ses disciples.

Comparé à Desiderio, Rossellino est moins savant, moins habile dans l'art de nuancer le modelé, moins passionné pour les détails d'une riche décoration, et il semble plus hanté par le désir de produire des œuvres profondément religieuses. « Rossellino, dit Vasari, avait tant de vertus qu'il était considéré comme étant plus qu'un homme et vénéré à l'égal d'un saint. » Dans cette fin du xv<sup>e</sup> siècle, il appartient avec Civitali, Benedetto da Majano et Andrea della Robbia au groupe le plus religieux de l'école florentine.

Le chef-d'œuvre d'Antonio Rossellino est la *Tombe du Cardinal de Portugal*, dont il reçut la commande en 1461. A ce moment l'art florentin a créé la Tombe Leonardo Bruni, de 1444, et la Tombe Marsuppini, de 1455. Rossellino ne veut pas reproduire une forme déjà adoptée dans deux monuments, et, s'écartant complètement du type créé



par son frère Bernardo, il dote à son tour l'école florentine d'une nouvelle forme de Monuments funéraires. On peut dire que les deux plus beaux types de Tombeaux de la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle sont dûs à la famille des Rossellino, à Bernardo et à Antonio.

L'invention d'Antonio consiste à supprimer cet encadrement en forme de tabernacle qui, dans la Tombe Leonardo Bruni et la Tombe Marsuppini, entourait et surmontait le sarcophage. Il pensait sans doute que cet encadrement prenait une importance trop considérable, et il chercha une forme lui permettant de donner la première place à la représentation de la figure. La Tombe Leonardo Bruni est l'œuvre d'un artiste qui était surtout un architecte; la Tombe du Cardinal de Portugal est au contraire l'œuvre d'un artiste qui était avant tout un sculpteur.

Il faut dire aussi qu'Antonio était placé dans des conditions toutes spéciales. Il n'avait pas comme son frère la tâche de faire une Tombe destinée à être dressée contre la muraille d'une église; une chapelle était mise à son service et il pouvait disposer de toute la place nécessaire à ses nouvelles inventions. Un enfoncement, comprenant toute la hauteur de la chapelle, forme un cadre tout naturel à l'œuvre de Rossellino, sans qu'il ait besoin d'avoir recours comme son frère à l'emploi des pilastres, des entablements et des frontons. Il se contente de décorer de rosaces l'arc de cette niche, et pour rompre la ligne extérieure, pour la rendre moins uniforme, il y drape les plis d'un grand rideau, reprenant ainsi le motif si en faveur dans les Tombes pisanes, motif qui n'avait plus trouvé sa place dans les ordonnances antiques adoptées par Bernardo Rossellino. C'est là un cadre très simple, qui n'attire pas l'attention et qui fait admirablement valoir les figures du Tombeau.

Dans cette niche, il dispose la figure du Cardinal au-dessus d'un sarcophage dont la forme sobre, sans ornements, fait le plus saisissant contraste avec la richesse que nous avons vue dans le sarcophage du Monument Marsuppini. Du Tombeau Marsuppini, Rossellino ne conserve qu'une idée, celle de faire intervenir deux petits enfants nus. Mais, au lieu de les dresser sur le piédestal, aux angles du monument, il les rapproche du gisant, les unissant à lui dans une forme qui donne à son œuvre la plus radieuse tendresse.

C'est dans la partie supérieure du Tombeau, que se manifestent les plus grandes nouveautés de Rossellino. Sur un fond de marbre tout uni, de couleur sombre, deux anges veillent autour du mort et lui présentent la couronne et la palme des élus, tandis que, plus haut, trône la Vierge protectrice, dans un cadre de chérubins soutenu par des anges. Rossellino se montre l'imitateur de Luca della Robbia: ses Anges agenouillés sont les frères des Anges de la Sacristie du Dôme. Toutefois, si c'est le même charme dans les expressions, il n'y a plus, au même degré, le sens de la pureté et de la simplicité des lignes. Rossellino n'a pas la même science ni le même souci du style. Les figures ont du mouvement, de la souplesse; mais déjà les plis, en se compliquant, prennent un peu de dureté et de sécheresse. Ce qui est à louer, sans réserve, c'est le caractère si profondément religieux, si chaste, l'expression de béatitude céleste que Rossellino met sur tous les vi-





*Tombe du Cardinal de Portugal*





sages. Dans l'art du portrait, bien d'autres figures sont égales et même supérieures au portrait du Cardinal de Portugal : il y a plus d'énergie dans le Cardinal Brancacci de Donatello, plus de pensée et d'intelligence dans le Leonardo Bruni, mais jamais aucun artiste n'a représenté une figure plus pure, plus angélique, reposant avec plus de sérénité dans les bras de la mort.

Dans le motif de la Vierge, Rossellino suit la tradition de Donatello et de Desiderio, mais il crée dans l'encadrement de son médaillon une forme nouvelle qui eut un prodigieux succès, c'est l'emploi d'une double bordure, l'une composée d'une guirlande de feuillages et l'autre de têtes de Chérubins.

J'ai fait remarquer que Rossellino n'avait pas apporté à la décoration le même soin que Desiderio ; cela ne veut pas dire qu'il l'ait proscrite entièrement. S'il en était ainsi il n'appartiendrait pas à l'école florentine du *xv<sup>e</sup>* siècle. Quoique limitée, la décoration de Rossellino a sa valeur et son originalité. On en jugera d'après la base du Monument où, faisant un progrès nouveau sur l'art de Desiderio, il ne se contente plus des arabesques, des formes géométriques, des feuillages et des fleurs, mais fait servir à sa décoration les animaux et les figures nues.

A propos du Tombeau de Rossellino, il m'est impossible de ne pas dire en même temps tout le prix de la Chapelle dans laquelle il est placé. En Italie où nombre de Chapelles sont restées inachevées, ou ont été transformées et défigurées par des restaurations ultérieures, la Chapelle de San Miniato brille comme un des plus purs diamants de l'art. L'architecture est d'Antonio Manetti, élève de Brunelleschi ; l'autel et les murs sont décorés de peintures et de fresques dues à deux des plus grands maîtres de l'époque, Piero Pollaiuolo et Baldovinetti ; et la voûte, enfin, comprend un des plus célèbres chefs-d'œuvre de Luca della Robbia. Je ne sais pas s'il existe une autre chapelle qui, au point de vue de l'union de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, puisse lui être comparée.

Quelques années après avoir terminé le Tombeau du Cardinal de Portugal, Antonio Rossellino recevait la commande d'une Tombe semblable pour la reine de Naples, Marie d'Aragon, morte en 1470. Ce Tombeau qui est à Naples, dans l'église de Monte Oliveto, n'a probablement pas été terminé par Rossellino, car l'on remarque, surtout



*Tombe de Marie d'Aragon. (Détail)*



dans les figures de la partie supérieure, dans les Anges qui portent des candélabres et dans ceux qui soutiennent le médaillon de la Vierge, une ampleur de forme, un arrondissement des contours, qui est le style même de Benedetto da Majano, et qui doit faire supposer que ce maître a été appelé à terminer l'œuvre de Rossellino. Mais c'est à Rossellino qu'il faut attribuer la statue de la reine ainsi que les angelots qui l'accompagnent. La figure de Marie d'Aragon, d'une exquise finesse, est la digne rivale de la figure du Cardinal de Portugal.

En parlant de Bernardo Rossellino, nous avons vu qu'il reçut en 1463 la commande du Tombeau du jurisconsulte Filippo Lazzari. Peu de temps après il mourait laissant son œuvre inachevée et les documents nous disent qu'Antonio fut chargé de continuer le Monument commencé par son frère. Il le termina en 1467. Il est probable que cette œuvre très simple, mais charmante, a été composée par Bernardo qui sans doute avait dessiné et déjà préparé le bas-relief représentant le professeur devant ses élèves; mais dans les Anges soulevant les courtines nous reconnaissons le style d'Antonio qui a laissé là une de ses œuvres les plus gracieuses.

*La Tombe de l'Evêque Roverella* dans l'église S. Georges de Ferrare est signée: *Ambrogio Mediolanensis opus 1475*. Mais M. Milanese a trouvé, dans les livres d'administration de ce Monastère, l'indication que cette Tombe avait été commandée à Antonio Rossellino et qu'il lui avait été fait des paiements jusqu'à concurrence de 50 florins d'or. Le style de Rossellino se reconnaît dans la partie supérieure du Monument, dans les têtes de chérubins qui décorent l'archivolte de l'arc et dans la Madone du tympan qui est une réplique de la Madone de la Tombe du Cardinal de Portugal. La partie principale du Monument, le gisant et les cinq figures placées dans des niches, doivent être l'œuvre de son collaborateur Ambrogio de Milan, qui seul a signé le Monument.

Vasari nous dit qu'Antonio Rossellino avait fait plusieurs œuvres qui furent expédiées hors de Florence. Il cite en particulier une Tombe de marbre qui fut envoyée en France, à Lyon. Cet envoi n'a rien qui puisse surprendre, étant donné le grand nombre de négociants florentins installés dans cette ville. Mais le fait est à signaler; il est le témoignage de la réputation européenne dont jouissait à cette époque l'école florentine. C'est un exemple nouveau à ajouter à celui que nous avons déjà cité en parlant de Simone Ghini qui avait fait pour la France plusieurs Tombes de bronze. Malheureusement l'œuvre de Rossellino, pas plus que celle de Simone Ghini, n'a été conservée et aucun écrivain ne nous en a laissé la moindre description. En France, relativement à l'influence florentine, nous en sommes toujours réduits à citer comme premier exemple les œuvres de Francesco Laurana.<sup>(1)</sup>

(1) Le Musée d'Arles possède une petite tête d'enfant en marbre, que l'on a longtemps considérée comme un antique et qui pourrait être plutôt une œuvre italienne du xv<sup>e</sup> siècle. Elle a beaucoup de points de ressemblance avec le *S. Jean* du Bargello d'Antonio Rossellino ou avec le *S. Jean* des Vanchetoni. Serait-ce par hasard une épave de la Tombe envoyée à Lyon par Rossellino, la tête d'un de ces petits anges qu'il prodiguait dans toutes ses œuvres?

Dans les sculptures dont nous venons de parler, dans les Tombes du Cardinal de Portugal, de la reine Marie d'Aragon et du jurisconsulte Filippo Lazzeri, nous avons admiré de nombreuses figures de petits anges qui nous permettent de dire que Rossellino a aimé les enfants autant que les a aimés Desiderio; et, en même temps, nous avons tous les points de comparaison nécessaires pour distinguer la manière des deux maîtres. Rossellino, je l'ai déjà dit, est moins savant et moins habile, il ne met pas autant d'insistance à détailler les nuances, à assouplir et à faire trembler les chairs, et il indique avec plus de dureté les boucles de la chevelure, les contours des paupières, les plis des narines et des lèvres.

Dans cette représentation des petits enfants, son œuvre la plus caractéristique et la plus belle est le petit *S. Jean* du Musée National, statuette d'un mouvement vif et naturel, d'une admirable fermeté de dessin.

Rossellino est aussi l'auteur d'une autre statuette de *S. Jean enfant* qui surmonte la porte de l'Œuvre du Baptistère, statuette dont la terre-cuite originale est au Musée National. C'est une œuvre qui a la plus grande analogie avec la statue précédente, mais sans avoir la même beauté; les formes sont lourdes, sur certains points mal dégrossies, et il faut peut-être supposer que c'est un des premiers travaux du maître. Vasari, par erreur, l'a attribuée à Michelozzo.



*S. Jean, du Bargello*

En parlant de Desiderio, j'ai dit que la plupart des bustes représentant des petits enfants devaient être attribués à Desiderio ou à Rossellino; à Desiderio, toutes les fois que la facture brillait par sa morbidesse, à Rossellino, lorsque l'exécution était plus nerveuse; et j'ai dit notamment que si le petit *S. Jean* des Vanchetoni n'était pas de Desiderio il fallait l'attribuer à Rossellino.

Dans l'œuvre de Desiderio nous n'avions pas eu de bas-reliefs à citer. Avec Antonio Rossellino nous allons voir reflourir cette forme d'art à laquelle Ghiberti et Donatello avaient donné tant d'éclat. Les premiers bas-reliefs d'Antonio Rossellino sont ceux de la Chaire de Prato, faite en 1473, avec la collaboration de Mino da Fiesole. Dans cette œuvre, trois bas-reliefs sont de la main de Rossellino: la *Vierge remettant sa ceinture à S. Thomas*, la *Lapidation de S. Etienne*, les *Obsèques de S. Etienne*. Dans ces bas-reliefs,



Rossellino fait encore preuve d'une véritable inexpérience et l'on voit bien qu'il n'a pas reçu directement les leçons des grands maîtres de l'art du bas-relief, qu'il n'a pas travaillé dans l'atelier de Ghiberti ou de Donatello. L'enseignement et les exemples qu'il



*Nativité, de Naples*

avait pu recevoir de Desiderio ou de son frère aîné ne lui avaient rien appris sur ce point particulier de son art et il était obligé de voler de ses propres ailes. On est surpris, après avoir vu de quelles ressources Ghiberti et Donatello avaient doté l'art du bas relief, en disposant les personnages sur des plans différents et en faisant usage des lois de la perspective, de voir Rossellino renoncer à de pareils avantages, et se contenter de placer tous ses personnages sur la même ligne, en leur donnant les mêmes dimensions et à peu près les mêmes reliefs. On pourrait aussi critiquer les mauvaises proportions des figures, les corps trop frêles

et les têtes trop grosses; mais, malgré ces imperfections, l'art de Rossellino a de grandes qualités; c'est avant tout la logique, la subordination absolue de la forme à l'idée à exprimer. Dans chaque figure il n'y a pas d'autre recherche que celle de l'expression; il n'y a pas un geste, pas une pose inutile; on sent l'effort de l'artiste, la tension de toute sa volonté pour être logique et expressif, et l'œuvre, de ce fait, prend un intérêt extraordinaire. Si l'on ajoute à ces qualités cette grâce qui est le propre de Rossellino, on comprendra tout ce que cette œuvre peut avoir de valeur. Dans le *Martyre de S. Etienne* que nous reproduisons, <sup>(1)</sup> on admirera la charmante figure du saint agenouillé priant et contemplant avec tant d'amour le Seigneur qui lui apparaît dans le ciel, la figure dure et brutale du chef qui commande le supplice, les mouvements si variés et si bien observés des bourreaux qui lapident le saint; le tout sans confusion, dans une forme simple qui

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

donne à la pensée, en même temps, une grande clarté et une grande énergie. La scène a, comme fond, les lignes architecturales d'un palais où se détache une colonne dont le fût, très brillamment orné d'une série de petites figures, suffit à enrichir l'œuvre et à lui donner un aspect très pittoresque.

Plus tard, sans doute dans les dernières années de sa vie, Antonio Rossellino s'illustrait par un bas-relief tout à fait différent de ceux de Prato et conçu cette fois selon les nouvelles méthodes florentines. Rossellino traite le marbre comme un peintre traiterait un tableau. Dans cette *Nativité* qui décore l'Autel de la Chapelle Piccolomini, dans l'église de Monte Oliveto à Naples, il représente, au milieu des rochers, l'humble chaumière de Nazareth ; le petit Jésus est couché sur son lit de paille ; le bœuf et l'âne le réchauffent de leur haleine, pendant que la Vierge prie agenouillée à ses côtés ; dans le lointain, et sur des plans successifs, les bergers qui gardent leurs troupeaux sont avertis par un ange, et s'empressent



*Nativité, du Bargello*

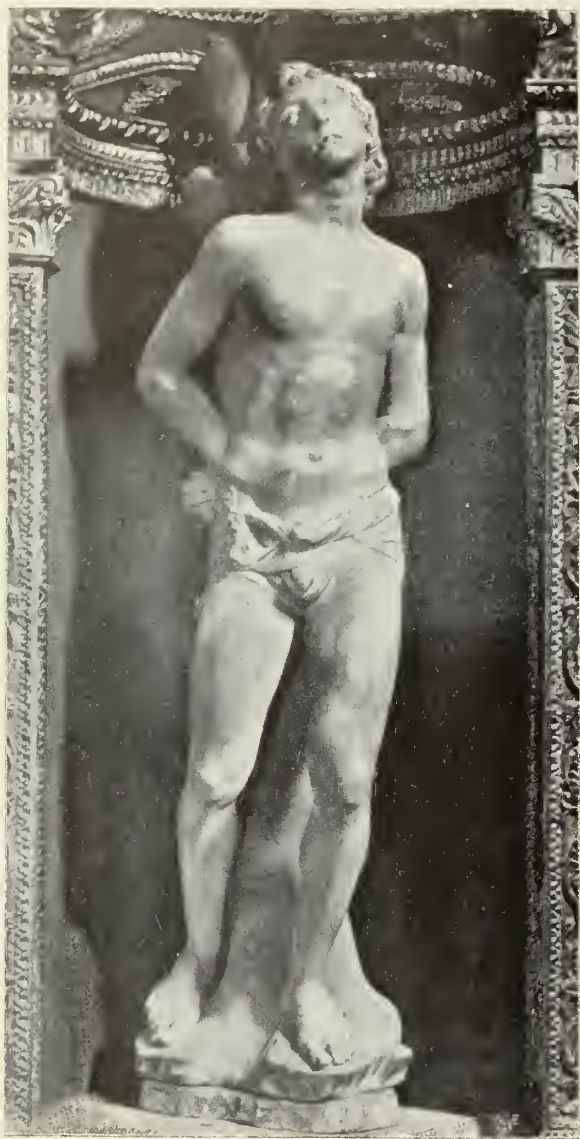
d'accourir pour voir le nouveau-né, et, dans le ciel, sur des nuages, une théorie d'Anges chante et danse pour fêter la naissance de l'Enfant-Dieu. A lire une telle description il semble vraiment que ce ne soit pas d'une sculpture que nous avons voulu parler, mais d'un tableau de Piero della Francesca ou de Benozzo Gozzoli. Et le résultat est tel que je ne vois pas quel reproche on pourrait adresser à cette œuvre, à cette conception de l'art de la sculpture. Quant au sentiment, c'est toujours la grâce et la tendresse religieuse du maître et, au point de vue des formes, une finesse, une pureté de style, qui nous prouvent qu'Antonio Rossellino était à ce moment très influencé par l'art de Luca della Robbia ; influence qui n'est pas faite pour nous surprendre si nous nous rappelons que Rossellino, dans la Chapelle de San Miniato, avait eu le grand honneur de travailler aux côtés mêmes de Luca della Robbia.

Si nous comparons l'œuvre de Rossellino à celle de Ghiberti, nous devons remarquer que tous les reliefs de Ghiberti étaient en bronze, et que le relief de Rossellino est la première application que l'on ait faite des principes de Ghiberti à une œuvre de marbre.



Ce bas-relief n'est que la partie centrale de l'Autel Piccolomini. Il est entouré de deux niches contenant deux grandes figures d'Apôtres et surmontées elles-mêmes de deux médaillons ornés de demi-figures. Les encadrements composés de pilastres cannelés,

la base décorée de guirlandes, la corniche ornée de têtes de chérubins et de cornes d'abondance, et enfin les anges qui sur le sommet tiennent les guirlandes, font de cette œuvre un des plus importants Retables d'autel créé par les sculpteurs.



*S. Sébastien, d'Empoli*

Le Musée National possède une *Nativité* qui peut être considérée comme une variante de la *Nativité* de Naples. C'est une œuvre beaucoup moins compliquée, dans laquelle la Vierge et l'enfant Jésus occupent une place prépondérante, tandis que toutes les autres figures, celle de S. Joseph et celles des bergers placées en arrière et à une certaine distance, sont de dimensions beaucoup plus restreintes. Comme dans la Vierge du Monument du Cardinal de Portugal, l'œuvre est entourée d'une bordure de têtes de Chérubins, mais ici la bordure ne se sépare pas partout uniformément du motif qu'elle encadre et, dans la partie inférieure, les draperies de la Vierge et le petit enfant Jésus sont placés sur la bordure elle-même. Cet artifice ingénieux qui, au point de vue de la pensée, unit les anges à la scène terrestre et qui, au point de vue de la forme, relie si heureusement le tableau à son cadre, donne

à cette œuvre un caractère tout nouveau et du plus séduisant effet. La figure de la Vierge, noble comme une figure de Ghirlandajo, gracieuse comme une figure de Botticelli, est la plus belle que Rossellino ait créée.

Le *S. Sébastien* qu'Antonio Rossellino fit pour un Autel de la Collégiale d'Empoli est le plus beau nu qui ait été fait dans la seconde moitié du *xv<sup>e</sup>* siècle. On a le droit d'être surpris qu'une telle figure ne jouisse pas d'une plus grande réputation, car elle occupe une place tout à fait exceptionnelle dans l'art italien. Pendant l'époque précédente, ni chez Jacopo della Quercia, ni chez Ghiberti, ni chez Luca della Robbia, nous ne trouvons la moindre recherche de formes semblables. Seul, Donatello, avait fait des

statues nues; mais la plus intéressante, le *David* de Bronze du Bargello, qui reproduit les formes d'un jeune enfant, ne se prêtait pas aux savantes études anatomiques que nous admirons dans le *S. Sébastien* de Rossellino. Si nous comparons ce *S. Sébastien* avec d'autres œuvres de Donatello, telles que le *Christ* de Padoue, ou le *S. Jean Baptiste* du Bargello, nous verrons que Rossellino, moins épris d'ascétisme, annonce l'art des maîtres du xvr<sup>e</sup> siècle par son amour de la plantureuse santé des formes.

Devant cet admirable *S. Sébastien*, dont tout le corps semble frémir de douleur, et dont la tête, pleine d'angoisse, implore le ciel, il est impossible de ne pas songer à ces figures d'*Esclaves*, où Michel-Ange, dans une pose à peu près semblable, a mis la même ampleur de formes et la même expression de douleur.

Nous savons qu'Antonio Rossellino travaillait dès 1457 à l'Autel d'Empoli; mais le *S. Sébastien* est une œuvre si savante que je me demande s'il n'a pas été fait à une époque postérieure. L'Autel d'Empoli, qui comprend un important encadrement en bois doré et deux peintures représentant des anges priant aux côtés de S. Sébastien, est orné sur le haut de deux anges sculptés, d'un style assez naïf, qui, très vraisemblablement, ont été faits vers 1457; mais le *S. Sébastien*, dont la science achevée contraste avec le style de ces anges, a sans doute été terminé à une époque un peu plus tardive.



*Madone del latte*

M. Schmarsow a récemment appelé l'attention sur un autel sculpté de l'église San Giobbe à Venise, qu'il attribue à Antonio Rossellino. Cet autel comprend trois figures de Saints placées dans des niches, et séparées par des pilastres décorés d'arabesques. Sur le sommet, deux anges tiennent des candélabres. Le caractère de cet autel, par son ordonnance, par le style des pilastres et des arabesques, est évidemment florentin, et la statue du milieu, représentant S. Jean Baptiste, qui est plus belle que les autres, a paru à M. Schmarsow, pouvoir être attribuée à Rossellino lui-même. M. Schmarsow fait remarquer qu'un ancien écrivain attribuait déjà cet autel à un artiste florentin qu'il nomme Antonio Ruscelli, nom qui pourrait bien n'être qu'une altération du nom d'Antonio Rossellino. Je renvoie pour les détails de cette discussion à l'article de M. Schmarsow.<sup>(1)</sup>

J'ajoute que la chapelle de San Giobbe, qui a été construite vers 1470, a eu sa voûte décorée par un autre florentin, par Luca della Robbia.<sup>(2)</sup>

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, p. 225. *Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento*.

(2) Voir le deuxième volume de la *Sculpture Florentine*, p. 215.



Je rappelle qu'en parlant de Bernardo Rossellino j'ai dit que le *Lavabo* de Santa Maria Novella était probablement une œuvre faite par cet artiste en collaboration avec son frère Antonio.

Dans la Tombe du Cardinal de Portugal et dans celle de Marie d'Aragon, nous avons admiré les deux Vierges qui, dans un médaillon, décorent le tympan de ces Monuments. De même, dans l'Autel Piccolomini et dans la Nativité du Bargello, nous avons vu Rossellino représenter, avec la plus ardente foi chrétienne, les traits de la Vierge Marie. A l'église Santa Croce, nous trouvons de lui une Madone surmontant la plaque Tombale de Francesco Nori, Madone connue sous le nom de *Madonna del latte*. En parlant de Luca della Robbia j'ai déjà eu occasion de la citer en appelant l'attention sur une de ses particularités. C'est, à mon avis, la première fois que la Vierge tenant l'enfant Jésus est représentée dans le ciel même, au milieu d'une gloire de Chérubins, avec des nuages pour siège et pour marchepied. Il y a là évidemment un anachronisme, une confusion que les grands maîtres du Moyen-âge n'auraient pas commise. Lorsque la Vierge est dans le ciel, elle est toujours représentée couronnée par son fils, mais jamais elle ne le tient, petit enfant, sur ses genoux. Au point de vue des qualités artistiques de cette œuvre cette anomalie ne mériterait pas d'être relevée; mais elle peut, comme je l'ai montré en parlant de Luca della Robbia, nous servir utilement pour classer chronologiquement les œuvres du x<sup>v</sup>e siècle et à ce titre, c'est un détail d'un grand prix.

Rossellino a eu une véritable prédilection pour la représentation des Madones et il est probable qu'il en a fait un très grand nombre. La *Madone* en marbre du Musée National est un excellent spécimen de sa manière.<sup>(1)</sup> C'est un art voisin de celui de Desiderio, mais moins précis dans l'exécution des détails et un peu différent dans la manière de concevoir le sujet. Desiderio, comme Donatello et Luca della Robbia, cherchait à unir étroitement l'enfant Jésus à sa mère, mettant dans son œuvre le caractère d'amour d'une mère pour son fils. Chez Rossellino le sentiment maternel, si cher aux maîtres de l'âge précédent, tend à s'effacer devant le caractère purement religieux. La Vierge ne regarde plus son fils, elle ne dit plus ni ses inquiétudes ni ses joies, elle l'adore, elle prie devant lui, ou, très humble servante, elle le présente aux fidèles comme l'Enfant Dieu. Nous aurons à faire les mêmes observations en parlant d'un autre maître contemporain d'Antonio Rossellino, Andrea della Robbia.

Les Musées de Paris, de Lyon et de Berlin possèdent plusieurs Madones que l'on peut avec vraisemblance attribuer à Rossellino.

A Paris deux Madones, les n. 343 et 345, sont considérées comme des répétitions anciennes d'œuvres de Rossellino. Une Madone en terre-cuite du Musée de Lyon a plus d'importance.

(1) Reproduite en tête de la Table des gravures.

Berlin expose neuf Vierges de Rossellino. Le n. 64, en terre-cuite, est une réplique de la Madone ronde du Bargello. Les autres Madones, inscrites sous les n. 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, sont de charmantes œuvres, qu'on doit considérer comme des originaux ou des œuvres faites en imitation de la manière de ce maître. Il faut aussi rapprocher de ce groupe la jolie Madone n. 75, classée parmi les inconnus.

Enfin nous aurons parlé de toutes les formes de l'art de Rossellino en disant ce qu'il fut au point de vue des portraits. Avec Desiderio nous avons été amené à discuter la question des Bustes de femme; avec Antonio Rossellino, c'est la question des Bustes d'homme qui se présente à nous. Elles sont toutes les deux aussi obscures. Le plus grand nombre des bustes d'homme, et il en est d'incomparables, resteront encore longtemps sans nom d'auteur.

Dans cet art du portrait, le *Buste du médecin Giovanni di San Miniato*, du South Kensington, donne à Antonio Rossellino une place exceptionnelle. Ce buste, en effet, est daté de 1456 et nous ne connaissons de plus ancien buste daté que celui de Niccolò Strozzi, de Berlin, qui est de 1454.

Parmi les maîtres de la génération précédente, nous l'avons vu, ni Ghiberti, ni Jacopo della Quercia, ni Michelozzo, ni Luca della Robbia n'ont fait de portraits en buste. La seule œuvre que nous ayons eu à citer était le Buste de jeune homme, en bronze, de Donatello, au Musée du Bargello. On peut aussi rappeler, comme origine de cet art nouveau, le Buste de S. Laurent, de Donatello, à la Sacristie de S. Laurent. Ce Buste n'est pas, il est vrai, un portrait proprement dit; mais, par la disposition générale, par la manière de couper le corps au-dessous des épaules, et de disposer le vêtement, il est le véritable type de cet art qui prit tant d'importance dans la période que nous étudions.

Mais, quoi qu'il en soit des recherches de Donatello, on peut dire que l'art du portrait en buste ne fut réellement créé à Florence que par ses successeurs, et le Buste de Giovanni di San Miniato, en raison de sa date, a une très grande importance. C'est une œuvre d'une extraordinaire intensité d'observation, où l'on voit que l'artiste n'a eu d'autre pensée que de comprendre les formes qu'il avait devant lui et de les reproduire avec la plus scrupuleuse fidélité. Ce n'est pas sans préparation qu'une école peut atteindre à de tels sommets et il est certain que l'art de Rossellino dérive des études faites par Donatello dans le *Pogge*, le *Zucchone* et l'*Ezéchiel*. Mais Donatello, dans ces statues qui étaient faites pour être vues de loin, tout en restant fidèle à la nature, avait, dans une certaine mesure, généralisé et simplifié les traits. Ici nous sommes en présence d'une minutie



*Buste du médecin Giovanni di San Miniato*  
(Musée de Londres)



d'observation que nous n'avions encore rencontrée dans aucune œuvre florentine. C'est un prodige de dessin que cette figure où sont marqués tous les traits de la race, de l'âge et du caractère. Sur cette rude charpente osseuse, sur ces pommettes saillantes, ce nez fort et ce large menton carré, la vieillesse a tiré les chairs, a fait saillir les veines, a creusé les



*Buste de Matteo Palmieri*

rides, a gonflé les paupières, a resserré les lèvres sur les gencives vides; et avec quel art, de tous ces traits physiques, se dégagent la gravité du caractère et l'étonnante acuité du regard!

Nous sommes un peu surpris de voir sortir des mains du suave et tendre Antonio Rossellino une œuvre d'une telle puissance; et, en remarquant que l'œuvre n'est pas signée de son nom, mais simplement du prénom Antonio, on pourrait avoir quelque hésitation. Mais seul, à ce moment, parmi les grands artistes florentins, Pollaiuolo a le même prénom, et nous savons qu'il n'a jamais sculpté aucune œuvre en marbre. Il faut donc voir dans ce buste un travail de Rossellino et, si le caractère de son esprit le portait à la tendresse dans toutes ses œuvres d'imagination, on doit

reconnaître qu'il était capable d'atteindre à la puissance lorsque, ayant à faire un portrait, il ne se préoccupait plus que d'observer et de reproduire la nature.

Nous possédons un second buste de Rossellino, le *Portrait de Matteo Palmieri*, du Bargello, fait en 1468. Ce buste a les mêmes qualités de gravité et d'observation pénétrante, mais il a beaucoup souffert des injures du temps et la surface du marbre a été rongée en plusieurs points. Malgré ces dommages nous pouvons encore apprécier le grand caractère de cette belle œuvre. Dans le Giovanni de San Miniato la forme du buste était encore un peu archaïque, le corps était enfermé comme dans une gaine, tandis que, dans le Matteo Palmieri, il y a plus de souplesse et de nuances, plus de détails dans les lignes de la silhouette et le modelé du corps.

Les deux bustes ont les mêmes traits généraux. Le personnage vu à mi-corps est représenté avec ses vêtements, sans qu'il y ait encore trace d'aucune modification en vue de créer, soit un costume idéal, soit un costume imité de l'antique. Il est vu de face, la tête droite, regardant franchement devant lui, sans aucune de ces recherches si inutiles auxquelles se livreront plus tard les portraitistes, tournant la tête de côté, et la relevant, en vue de prétendus effets pittoresques. C'est bien ainsi qu'il convient d'être représentés à des hommes de pensée, dont l'attitude doit dire combien ils sont au-dessus des vaines recherches de l'élégance mondaine et combien tout ce qui n'est pas acte pur de l'esprit leur est profondément étranger.

On attribue parfois à Antonio Rossellino le *Buste de Francesco Sassetti*, le fondateur, à l'église de la Trinité, de la Chapelle Sassetti, décorée de fresques par Ghirlandajo en 1485; mais cette œuvre me paraît trop inférieure pour être attribuée à l'auteur du Matteo Palmieri et du Giovanni di San Miniato. Les discussions relatives à l'auteur et à la date de ce buste prennent une grande importance en raison de ce fait que le personnage est revêtu, non du costume florentin, mais d'une draperie à l'antique, nouée sur l'épaule, qui laisse à nu le cou et une partie de la poitrine. Si le Francesco Sassetti est de Rossellino il faudrait le considérer comme étant sensiblement postérieur au Matteo Palmieri, mais je ne vois aucune raison majeure, ni dans la manière ni dans la qualité de ce buste, pour justifier cette attribution.

Il m'est impossible d'affirmer que ce buste représente réellement Francesco Sassetti. La comparaison avec le portrait peint par Ghirlandajo sur les murs de l'église de la Trinité ne fournit aucun argument en faveur de cette dénomination; mais ici comme pour tous les autres portraits, c'est une question que je ne soulève même pas: les érudits florentins ayant seuls qualité pour la traiter. Je me contente de dire que la tradition n'est pas une raison suffisante pour se déterminer, et qu'en réalité nous ignorons les noms de la plupart des personnages dont nous possédons les bustes.



*Buste de Francesco Sassetti*







*Vierge*  
*de la Tombe du comte Ugo*

## *MINO DA FIESOLE*

1431-1484

VASARI nous dit que Mino est né à Fiesolè et qu'il fut l'élève de Desiderio. Nous savons aujourd'hui qu'il est né à Poppi, dans le Casentino. D'autre part comme Mino et Desiderio étaient à peu près du même âge, il est probable que Vasari s'est aussi trompé en faisant de Mino l'élève de Desiderio. Sans doute il y a quelque relation entre le style de ces deux maîtres, notamment, dans la manière de traiter le bas-relief sans épaisseur, selon la méthode de Donatello; mais tout au plus doit-on admettre que Mino s'est inspiré des œuvres de Desiderio, car il s'est montré parfois si ignorant des principes les plus élémentaires de son art, si maladroit dans l'art de traiter le nu et de donner à ses personnages de justes proportions, qu'il est difficile d'admettre qu'il ait été élevé dans l'atelier d'un des plus grands artistes de Florence. Il était admirablement doué, mais il semble qu'il ait manqué d'une solide éducation première. Il avait une âme exceptionnellement sensible, un esprit poétique, des idées très riantes, mais la science de l'artiste fut rarement chez lui à la hauteur de la pensée. Si l'on considère les bas-reliefs de la Chaire de Prato, ou le Jugement dernier de la Tombe de Paul II, qui sont des œuvres faites dans la maturité de sa vie, on y trouvera des inexpériences et des fautes de dessin dont nul autre artiste florentin ne se serait rendu coupable. Malgré cette infériorité, Mino a une place à part; il est le plus élégant, le plus gracieux, le plus tendre des artistes de son temps, et il n'y a pas trace chez lui de cette froideur, qu'engendrent si souvent de trop savantes études de la forme. Il est tout esprit; non pas, sans doute, que sa pensée se



hausse jusqu'aux grandes idées qui avaient remué les âmes de Donatello et de Luca della Robbia, mais il nous dit tant de choses tendres et charmantes qu'il est un de ceux qui ont su trouver le plus sûrement le chemin de notre cœur.

Mino a partagé sa vie entre Florence et Rome, et c'est, dans cette dernière ville, qu'il a accompli ses plus importants travaux.

Laissant de côté pour un instant la question des bustes de Mino, le buste de Nicolas Strozzi, du Musée de Berlin, et le buste Rinaldo della Luna, qui seraient ses plus anciennes œuvres connues, je parlerai tout d'abord de ses grands travaux de sculpture.

De Mino nous ne savons rien avant son séjour à Rome en 1463; mais grâce aux études de M. le comte Gnoli,<sup>(1)</sup> nous pouvons le suivre pas à pas dans les travaux postérieurs à cette date. Toutefois il subsiste encore certains doutes sur une question qui a sa valeur; il s'agit de la date à assigner au Tabernacle de S.<sup>te</sup> Marie Majeure, commandé par le Cardinal d'Estouteville. Le Tabernacle n'est plus en place, mais, à en juger d'après les fragments qui subsistent, c'était l'œuvre la plus considérable et peut-être la plus belle de Mino. M. le comte Gnoli classe cette œuvre dans le premier séjour de Mino à Rome, et ce serait là, pour ainsi dire, le premier travail important que nous connaissions de ce maître. C'est le seul point des études de M. le comte Gnoli relatives aux œuvres de Mino sur lequel j'hésite à être d'accord avec lui. A voir la grande beauté des sculptures de ce Tabernacle, l'habileté avec laquelle Mino a ordonné les bas-reliefs de la Nativité et des Mages, lui qui se montre si maladroit dans les reliefs de la Chaire de Prato, je serais porté à classer le Tabernacle de S.<sup>te</sup> Marie Majeure à une époque très avancée de sa vie, c'est-à-dire à son second, sinon même, à son troisième séjour à Rome.

Un document du 5 juillet 1463 nous apprend que Mino travaillait à la grande *Chaire de la Bénédiction* que Pie II faisait construire devant l'église de S. Pierre. C'était un travail d'une grande importance, auquel collaboraient de nombreux sculpteurs, notamment Isaïe de Pise, Paolo di Mariano, Pagno de Florence. Mais, de toutes ces sculptures, aucune n'est aujourd'hui en place. M. le comte Gnoli, étudiant dans les *Grotte vaticane* les fragments de sculpture subsistant du Ciboire de Sixte IV, a découvert quatre statues ayant tous les caractères de l'art de Mino. Or, comme Mino n'a pas travaillé au Ciboire de Sixte IV, M. le comte Gnoli a supposé que l'on avait utilisé pour ce Ciboire des sculptures faites antérieurement et notamment les sculptures de la Chaire de la Bénédiction de Pie II.

Vasari nous dit que Mino, pendant ce premier séjour à Rome, fit, sur la commande du cardinal d'Estouteville, une *Châsse pour le corps de S. Jérôme*, dans l'église de S.<sup>te</sup> Marie Majeure, avec des bas-reliefs représentant des scènes de la vie de ce saint. M. Venturi,

(1) *Archivio storico dell'Arte: Le Opere di Mino a Roma*, 1889 et 1890.

ayant remarqué au *Musée municipal* de Rome quatre bas-reliefs relatifs à la vie de S. Jérôme, y a reconnu le style de Mino et a prouvé que nous possédions l'œuvre faite pour S.<sup>te</sup> Marie Majeure. (1) Nous avons là une œuvre très précieuse, car elle nous fait connaître le style de Mino au début de sa carrière. C'est un travail certain de Mino et c'est le plus naïf de tous. Ce sont, dans les vêtements, les plis ordinaires du maître, mais avec plus de raideur, plus de parallélisme encore que d'habitude. Les figures plates se détachent comme des découpures, les bras sont attachés d'une façon grotesque, et c'est avec la plus grande maladresse que sont indiqués les accessoires et les rochers de la



Retable de Fiesole

grotte de S. Jérôme. Les sujets représentés sont les suivants : S. Jérôme ôte une épine du pied d'un lion ; le lion reconduit au couvent un âne volé ; S. Paul apparaît à S. Jérôme ; S. Jérôme dans le désert ; S. Jérôme au milieu de ses disciples.

En 1464, Mino était de retour à Florence, et il se faisait inscrire dans la corporation des sculpteurs. Il est probable que, pendant les sept années du Pontificat de Paul II, il resta absent de Rome et qu'il ne revint dans cette ville qu'après la mort de ce Pape.

(1) Ces bas-reliefs furent enlevés probablement par Sixte V lorsqu'il fit sa chapelle de S.<sup>te</sup> Marie Majeure. Ils étaient au palais de la Villa Montalto avant d'être recueillis au Musée Municipal.



Les premiers travaux de Mino en Toscane sont ceux qu'il fit à Fiesole pour l'Evêque Salutati; ils comprennent un Retable d'autel et un Tombeau.

Le *Retable* représente la Vierge entourée de saints. Au centre la Vierge agenouillée adore l'enfant Jésus qui joue avec le petit S. Jean; aux côtés de la Vierge sont représentés S. Remy et S. Léonard et, à droite en avant, pour faire pendant au groupe



Buste de l'Evêque Salutati

de Jésus et de S. Jean, est placé un mendiant qui se retourne pour implorer S. Remy. Dans ce *Retable*, qui est vraiment la première œuvre notable du maître, nous trouvons toutes les qualités et toutes les inexpériences qui, jusqu'à la fin de sa vie, vont constituer sa manière. Comme défauts, les proportions défectueuses du corps, visibles notamment dans les deux saints qui entourent la Vierge, l'incorrection des nus dans l'enfant Jésus et le petit S. Jean, qui ont l'air d'être en baudruche soufflée, la raideur des mouvements, l'ignorance de l'anatomie; comme qualités, la douceur des visages, la vivacité des expressions, d'heureuses ordonnances, et une manière toute particulière de disposer les plis, de leur donner une grande légèreté, grâce à des reliefs peu saillants et à une exécution très simple qui a son charme malgré

quelque monotonie. La Vierge, dans les voiles légers qui la recouvrent, les mains jointes, immobile, les regards fixés sur l'enfant Jésus avec la plus sereine expression de béatitude, donne l'idée de la meilleure manière du maître. Il est surprenant de voir quel charme se dégage des œuvres de Mino, malgré tous ses défauts. La raison en est dans ses admirables facultés inventives et dans la qualité de sa pensée, dans sa grâce et sa vivacité juvéniles. Chez Mino, le sentiment et l'imagination surpassent toujours les moyens d'exécution. Ici il représente la Vierge et les saints dans des niches, selon une forme depuis longtemps familière à l'école, mais comme il sait rompre la monotonie et transformer le motif, en disposant des gradins sur lesquels il fait jouer l'enfant Jésus et le petit S. Jean! et comme il sait mettre de l'unité dans son œuvre en intéressant tous les personnages à cette petite scène!

Dans ce *Retable* les figures se détachent sur un fond d'architecture dont les caractères sont importants à noter, parce que Mino s'est beaucoup occupé de décoration et que nous pourrions dater ses œuvres d'après l'évolution de son style architectural. Ici les pilastres sont cannelés selon le type des premières formes de la Renaissance. La base du monument est également décorée de cannelures et, sur la frise seulement, on voit apparaître, comme ornements, quelques palmettes. Il n'y a pas encore trace d'arabesques. Par des moyens très discrets, sans excès d'ornementation, l'architecture entre les mains de Mino, a une grâce toute particulière, due en partie à l'emploi de longues et minces

colonnettes qui sont comme un souvenir des formes allongées si chères à l'art gothique.<sup>(1)</sup> Si l'on rapproche les autels de Mino des œuvres de Buggiano, par exemple, on verra combien le style néo-romain des maîtres de la première moitié du xve siècle était sévère, comparé aux tendresses des maîtres de la fin du siècle.



Retable de la Badia

Le *Tombeau de l'Evêque Salutati* est une œuvre très simple, mais originale et charmante dans sa simplicité. Un sarcophage porté sur des consoles est fixé à la muraille et surmonte le buste de l'Evêque Salutati. De très jolis ornements décorent le sarcophage, les consoles et les pilastres qui relient le Monument au sol. Pour nous, la partie principale

(1) Je mets en garde le lecteur contre une erreur que pourrait faire naître la vue de notre photographie et même celle du Monument lui-même. La partie supérieure, le fronton cintré, ne fait pas partie de l'œuvre de Mino. Ce n'est pas une œuvre sculptée, mais simplement une peinture qui a été mise sur le mur, dans le but de compléter le Retable de Mino, et qui ne fait qu'en déformer le caractère. Peut-être cette peinture a-t-elle été faite lorsqu'on a mis sur le Retable cette Tête du Christ qui est bien une œuvre de Mino, mais qui, je crois, ne devait pas être destinée à une telle place.

Les trois Retables de Fiesole, de la Badia et de Pérouse se terminent tous, non par des frontons, mais par des parties plates.



de cette œuvre est le Buste de l'Evêque Salutati, buste que M. Perkins cite « comme une des plus vivantes imitations de la nature qu'on ait jamais sculptées dans le marbre. »

Les œuvres de Fiesole terminées, Mino entreprenait, pour la Badia de Florence, une série de travaux plus importants encore, un Retable et deux Tombeaux, celui de Bernardo Giugni et celui du comte Ugo. Mais ce dernier tombeau ne fut terminé que longtemps après, en 1481. On ne peut donc attribuer à l'époque de la vie de Mino que nous étudions que le Retable d'autel et le Monument Giugni.

Le *Retable* est comme la répétition du Retable de Fiesole. C'est, dans un même encadrement d'architecture, la représentation de la Vierge entourée de deux saints, S. Laurent et S. Léonard. (Cette dernière figure n'étant qu'une copie de la figure de S. Léonard de l'Autel de Fiesole). Mais l'œuvre est moins compliquée que celle de Fiesole; la petite scène du gradin n'existe pas; et la Vierge, au lieu d'être agenouillée en adoration, est assise et tient l'enfant Jésus dans ses bras. Au point de vue technique, Mino donne aux plis des vêtements des reliefs plus accentués, et adopte déjà ces lignes aiguës, ces angles vifs, qui seront une des particularités de sa manière.

Le *Tombeau de Bernardo Giugni* (1466) est conçu dans le type même des Tombes Leonardo Bruni et Marsuppini. Le corps, étendu sur un sarcophage, est placé dans une grande niche surmontée d'un fronton à plein cintre. Mais l'œuvre de Mino est bien loin d'égaliser celle de ses prédécesseurs. Desiderio, en reprenant le motif de Rossellino, avait su y mettre l'empreinte de son génie personnel, il y avait introduit des additions et des modifications telles que l'œuvre, entre ses mains, avait pris une vie nouvelle. Ici, au contraire, Mino est d'une pauvreté d'invention et d'une ignorance qui surprennent. Il ne comprend pas ce qu'il copie; et son architecture, imitée, mais très mal imitée de l'antiquité, est un véritable désordre: l'entablement est trop gros, le tympan trop petit, les pilastres trop grêles. Une seule idée est à l'actif de Mino, c'est la statue qu'il place au-dessus du sarcophage. Cette jolie figure représentant la *Justice* remplit très heureusement les grands espaces laissés vides par Rossellino et par Desiderio.

Je parlerai, en étudiant les dernières années de la vie de Mino, du Monument Ugo qui laisse bien loin derrière lui le Monument Giugni et qui peut être cité comme un des plus beaux Tombeaux de l'art florentin.

En 1471 Mino était à Volterre, où il fit pour le Baptistère, un important *Tabernacle* qui est une œuvre d'architecture d'un très joli sentiment, très nouvelle et très intéressante, où sont habilement disposées un grand nombre de figurines: sur le piédestal, des demi-figures de saints; sur le fût, les trois Vertus théologiques; sur les quatre faces du corps du tabernacle, des anges en prière; et enfin, au sommet, le petit enfant Jésus.

Des figures d'Anges porte-flambeaux, qui sont aujourd'hui à la Cathédrale de Volterre, étaient peut-être placées primitivement aux côtés de ce Tabernacle. Par la sobriété de l'ornementation, par l'élégance des formes architecturales, ce petit Monument, uni aux Autels de la Badia et de Fiesole et à la Chaire de Prato dont nous allons parler, représente un type spécial d'architecture qui est bien propre à Mino, et qui a, comme caractère, d'être très délicat, très fin et très riche en même temps sans qu'il y ait aucun emploi des formes décoratives et des arabesques chères à Desiderio.

Le *Retable de l'Eglise S. Pierre* à Pérouse, fait en 1473, est conçu dans le type des Retables de Fiesole et de la Badia de Florence, mais il est de style beaucoup plus avancé et marque un progrès notable dans le développement des formes décoratives. Nous sommes loin du Monument Giugni et nous entrevoyons déjà l'art brillant qui créera le Tabernacle des SS. Apôtres. Aux motifs de pure architecture se substituent les plus charmants motifs ornementaux. Des pilastres couverts d'arabesques remplacent les pilastres cannelés; de même un joli motif de feuillages enroulés se substitue aux cannelures de la base, et, sur la corniche, de belles guirlandes sont soutenues par des têtes de chérubins. Le corps du Retable est divisé en trois parties, dont les deux latérales comprennent comme à Fiesole et à Florence, deux figures de saints; mais au milieu du Retable, nous voyons, au lieu de la Vierge, un Tabernacle dont la Porte de bronze représente le Christ crucifié. Au-dessous de la porte, le petit enfant Jésus est entouré de quatre figures d'Anges, qui s'agenouillent en priant. Ce groupe des anges et de l'enfant Jésus est très gracieux, plein d'intérêt et de charme, mais, comme dans toutes les œuvres de Mino, les grandes figures de Saints, S. Jean et S. Jean Baptiste, qui sont autour du Tabernacle, sont des figures molles, doucereuses, sans aucun caractère.



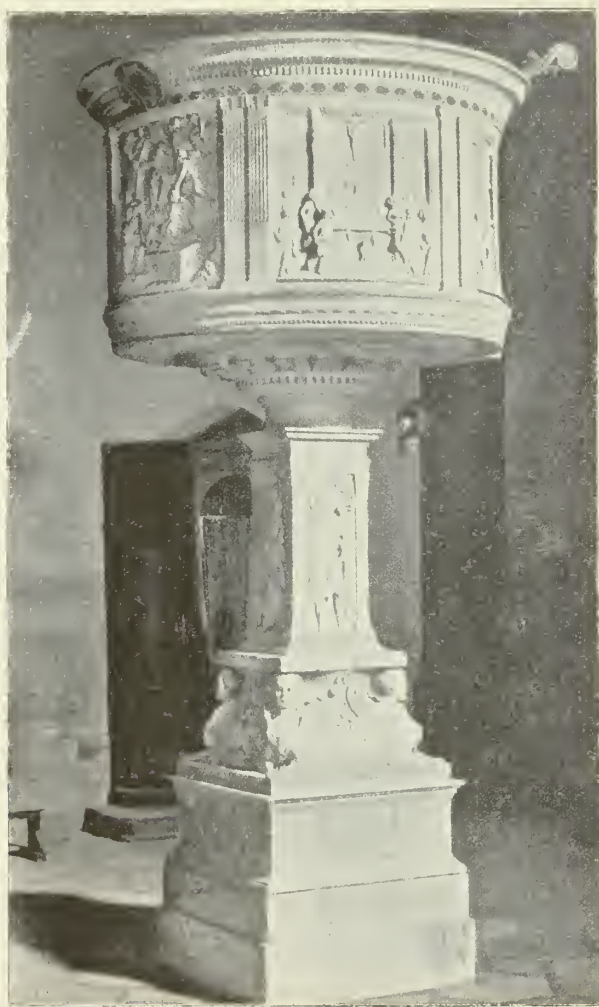
*Tabernacle de la Chapelle Médicis à Santa Croce*

Il est une troisième forme que ces Tabernacles pour la S.<sup>te</sup> Hostie devaient prendre, c'était celle d'un petit monument placé, non plus sur l'autel, mais sur une paroi du chœur, et c'est le type du petit *Tabernacle de la Chapelle Médicis à Santa Croce*; tabernacle fait sans doute à la date à laquelle nous sommes parvenus. C'est, d'une façon générale, la même idée que nous avons déjà vue dans le Tabernacle de l'Hôpital de Santa Maria Nuova,<sup>(1)</sup> mais ces deux œuvres, rapprochées l'une de l'autre, montrent nettement quel-

(1) Voir la gravure, page 35.



les différences il y eut, dans l'art florentin, entre la première et la seconde moitié du xve siècle. Dans le Tabernacle de Santa Maria Nuova, les formes architecturales sont très imitées de l'art antique; on est dans tout l'enthousiasme des inventions de Brunelleschi, et l'ambition de l'artiste se borne à reproduire des pilastres cannelés, des entablements et des frontons; mais, un demi-siècle plus tard, le style de Brunelleschi paraît un peu grave, un peu trop sévère, à ces sculpteurs si épris de décoration, et, dans l'art de Mino, le luxe des détails va recouvrir et faire disparaître, comme sous un voile brodé, la forte ossature de l'architecture antique. Ce seront des bouquets de fleurs décorant les pilastres, des têtes de chérubins sur la frise et sur le tympan, et nous verrons le fronton perdre les formes triangulaires de l'art antique pour s'arrondir et se terminer en volutes gracieuses. En outre, les Anges en adoration devant la sainte hostie ont pris plus d'importance, ils débordent sur le cadre, en masquent les pilastres, et ils contribuent encore ainsi à dimi-



*Chaire de Prato*

nuer les dimensions de ce motif d'architecture qui était si prépondérant dans le Tabernacle de Santa Maria Nuova. C'est toujours la même évolution que nous avons à signaler, celle que nous avons notée en comparant le Monument Marsuppini au Monument Leonardo Bruni, évolution qui transforme dans le sens de la légèreté et de la grâce les œuvres puissantes du début du siècle.

En 1473, Mino, en collaboration avec Antonio Rossellino, fit la *Chaire de Prato*. Je pense que, dans cette œuvre faite en commun, le rôle de Rossellino consista surtout à sculpter les trois bas-reliefs dont j'ai parlé dans la vie de ce maître, et que Mino fut le principal auteur de la partie architecturale. En effet, Rossellino, comme nous l'avons vu, s'est peu occupé d'architecture, et de plus nous trouvons, dans cette Chaire, de nombreux traits communs avec les œuvres de Mino et spécialement avec le Tabernacle de Volterre. Seul, peut-être, le motif de la base représentant des chimères,

que nous ne voyons dans aucune œuvre de Mino, est-il dû à Antonio Rossellino, et la présence de ce motif dans une œuvre de Rossellino peut, par contre coup, justifier l'attribution que j'ai faite à ce maître du Lavabo de San Lorenzo où le motif des chimères a une si

grande importance.<sup>(1)</sup> – La Chaire de Prato est d'une forme singulière, qui a très justement donné lieu à bien des critiques. Mino, comme s'il voulait faire un calice, dispose la partie principale sur un piédestal très frêle, et lorsque le prédicateur est dans la chaire, le défaut de la conception est encore plus saillant, car le public doit avoir l'impression que les supports ne sont pas assez solides pour le poids qu'ils soutiennent. Ces réserves faites, il faut louer la délicatesse et la fermeté des lignes, la grâce et la sobriété de toute cette architecture, qui fait songer à l'art de Michelozzo, et notamment à la Chaire extérieure de la Cathédrale de Prato que Mino avait sous les yeux et dont il s'est certainement inspiré.

Cette Chaire est décorée de cinq bas-reliefs, dont deux sont l'œuvre de Mino. Jusqu'ici nous n'avons vu dans l'œuvre de ce maître que les reliefs très rudimentaires de la vie de S. Jérôme à Rome. Dans toute la série des travaux faits à Fiesole, à Florence ou à Volterre, de 1466 à 1473, il n'y avait pas de scènes traitées en bas-relief. Les bas-reliefs



*Décapitation de S. Jean*  
(Bas-relief de la Chaire de Prato)

de la Chaire de Prato ont donc une grande importance dans la vie de Mino, et leur étude nous sera très précieuse pour déterminer l'évolution de son talent et classer certaines œuvres à date incertaine, telles par exemple que le Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle. Notons que la Chaire de Prato était une œuvre très importante et que Mino y déploya toute la science dont il était capable. Or, dans ces deux bas-reliefs, il fait preuve d'une naïveté et d'une maladresse dont on ne trouverait pas d'autres exemples chez les maîtres florentins de son âge. Comment, dans la ville de Ghiberti et de Donatello, un florentin peut-il être si inexpérimenté? Comment expliquer l'échelle différente adoptée pour les divers personnages, ces têtes énormes données à certaines figures tandis que d'autres sont si petites? Et, fait plus bizarre encore, ce sont les figures les plus éloignées dans le cadre qui sont les plus grosses; dans le *Banquet d'Hérode* les musiciens, placés dans le fond, sur une estrade, ont des figures deux fois plus grosses que l'Hérodiade qui danse sur le devant de la scène. Que dire encore de ces membres si disproportionnés et si mal disposés, des bras si courts, si grêles, du roi Hérode, des jambes des pages semblables à de petits morceaux de bois à peine dégrossis? Il n'y a pas dans l'art du xve siècle d'œuvre

(1) Voir la gravure, page 22.



plus infantine, et pourtant, malgré tout, malgré cette ignorance, elle subsiste et nous intéresse. Et cela est dû à l'habileté de Mino dans l'art d'imaginer, de concevoir la scène, et de disposer les personnages, surtout à la jeunesse, et à la grâce de sa pensée. Il y a là, quelle que soit l'inexpérience de sa main, un charme poétique dont on ne peut se défendre et qui est si vif que de telles œuvres ont aujourd'hui pour nous bien plus d'intérêt que les conceptions savantes, mais si froides, des maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, des Vincenzo Danti, des Bandinelli et des Ammanati.

Après avoir terminé la Chaire de Prato, Mino quitta la Toscane et retourna dans la ville de Rome où il devait séjourner, presque sans interruption, jusqu'à sa mort. On ne sait pas très exactement la date de l'arrivée de Mino à Rome. Comme il y fut appelé pour faire la Tombe du pape Paul II, et que ce pape est mort en 1471, on est porté à supposer qu'il vint dans cette ville dès cette année même; mais, d'autre part, comme il fit, en 1473, la Chaire de Prato, il faut penser qu'il ne s'installa définitivement à Rome qu'après cette date.

La *Tombe du pape Paul II*, que Mino fit en collaboration avec Giovanni Dalmata, n'existe plus sous sa forme primitive. Elle fut déplacée, fragmentée, comme toutes les Tombes des papes, lors de la destruction de l'ancienne Basilique de S. Pierre, et aujourd'hui les principaux fragments qui en subsistent sont dans les *Grotte vaticane*. Toutefois, grâce à une gravure de Giacomo, dans les *Vite Pontificum*, nous pouvons nous faire une idée de l'ensemble de cette œuvre « qui, dit Vasari, fut considérée comme la plus riche sépulture papale qui eût été faite, soit pour les figures, soit pour les ornements. »

Comme la Tombe Giugni, la Tombe du pape Paul II se rattache au type créé par Bernardo Rossellino, dans la Tombe Leonardo Bruni. Mais ici les modifications sont si nombreuses, le motif premier prend une telle ampleur et s'éloigne si violemment de la simplicité de la Tombe Giugni, qu'on doit supposer que Mino, dans l'ordonnance de l'œuvre, a joué un rôle moins important que son collaborateur Giovanni Dalmata.

Au-dessus d'un soubassement décoré, comme dans le Monument Leonardo Bruni, de petits génies soutenant des guirlandes, s'élève un second soubassement décoré des figures des trois Vertus théologiques et de deux bas-reliefs représentant la *Création de l'homme* et la *Tentation*. De même qu'il double le soubassement, de même l'auteur de cette Tombe double les supports sur lesquels porte le couronnement; il place, aux angles, des colonnes, et, à côté d'elles, des pilastres décorés de quatre statues dans des niches. Au fronton, là où ses prédécesseurs mettaient une Madone, Mino, dans un immense bas-relief, développe la scène du Jugement dernier; et enfin, à la place des rectangles qui, dans les œuvres de Rossellino et de Desiderio, remplissaient le fond du Monument, un autre bas-relief représente la Résurrection du Christ. Il n'y a pas un tombeau du xv<sup>e</sup> siècle dans lequel on trouve un aussi grand nombre de figures sculptées. Malheureusement l'exé-

cution de ces sculptures n'est pas digne de la pensée qui a ordonné le Monument. Pour ne parler que de Mino,<sup>(1)</sup> nous avons montré sa maladresse dans l'art du bas-relief, et la grande composition représentant le *Jugement dernier* n'est guère supérieure aux scènes de la vie d'Hérode de la Chaire de Prato, et nous n'avons plus même ici, comme compensation, le sentiment gracieux qui sauvait cette œuvre. Le *Jugement dernier* était bien vraiment le dernier motif qui put convenir au talent de Mino. Rien dans la nature de son esprit ne le prédisposait à traiter une pareille scène. J'ajouterai même qu'aucun sculpteur florentin du xve siècle n'aurait pu la concevoir avec la puissance et l'énergie nécessaires. C'est un motif qui convenait à la pensée romaine; c'est peut-être celui qui représentait le plus exactement le fond même de la volonté de la Papauté, qui disait le mieux son désir de régner sur les âmes, de gouverner le monde, de récompenser les bons et de frapper les méchants. Par une cruelle ironie du sort, la première fois que la Papauté demanda à un artiste de reproduire la scène si grandiose du *Jugement dernier*, elle n'eut à son service que l'art frêle de Mino da Fiesole, et rien ne pouvait faire prévoir à ce moment qu'un siècle plus tard elle trouverait un Michel-Ange pour mettre dans ce motif toute la grandeur de sa pensée.

Dans ce Tombeau, si Mino a échoué pour représenter la scène du *Jugement dernier*, nous pouvons voir combien il était charmant lorsqu'il traitait des sujets convenant à la nature de son talent. Les deux figures de la *Foi* et de la *Charité* sont au nombre des plus belles qu'il ait faites. Nous y trouvons toute la délicatesse des Vierges de Fiesole et de Florence, et, en même temps, un sentiment de fierté et de noblesse que nous n'avons pas encore remarqué, et, qui dans ses œuvres postérieures, va devenir prédominant. Je regrette vivement que la position de ces sculptures dans les Cryptes du Vatican ne nous ait pas permis d'en avoir une bonne photographie.

Le Musée du Louvre possède les parties ornementales qui décoraient la Frise de ce Tombeau et qui représentent un motif d'enfants tenant des guirlandes, encadré par des têtes de lion. La partie faite par Dalmata, mais surtout celle faite par Mino, sont de véritables merveilles.



*La Nativité*

(Bas-relief du Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Majeure)

(1) M. von Tschudi, qui a étudié ce Tombeau avec beaucoup de soin, a très exactement déterminé la part qui revient aux deux sculpteurs, Mino et Dalmata. De Mino sont les sculptures suivantes: le *Jugement dernier*, la *Tentation*, les figures de la *Foi* et de la *Charité*, les *Évangélistes* Luc et Jean, et deux *Anges* tenant des guirlandes. A Dalmata appartient la *Résurrection*, la *Création*, la figure de l'*Espérance*, les *Évangélistes* Marc et Mathieu, le *Gisant* et deux *Anges* tenant des guirlandes.



Le travail le plus important que Mino fit à Rome, après le Tombeau de Paul II fut le *Ciborium* de l'Autel majeur à S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle. Mais la fatalité a voulu que ce *Ciborium* subît le même sort que la Tombe de Paul II, et ainsi les deux principales œuvres de Mino ne nous sont plus connues que par des fragments.

Une gravure de De Angelis, dans son livre *Basilica S. Mariæ Majoris de Urbe*, (Romæ, 1621), reproduit ce *Ciborium*, qui fut démoli sous le pontificat de Benoît XIV.



*Les Mages*

(Bas-relief du *Ciborium* de S<sup>te</sup> Marie Majeure)

Heureusement les parties principales en subsistent encore. Les grands bas-reliefs qui décoraient le corps du *Ciborium* sont encastés actuellement dans les parois du chœur de l'église; les autres fragments, très nombreux, représentant des anges, des figures dans des niches, des demi-figures dans des médaillons, sont dans une des salles annexes de la Sacristie.

M. Gnoli, d'après des considérations très ingénieuses, incline à classer ce *Ciborium* dans

les années du premier séjour de Mino à Rome, en 1463-1464. Mais les sculptures de ce *Ciborium* sont tellement supérieures à celles de l'*Autel de S. Jérôme*, datant de cette époque, et aux sculptures faites par Mino avant son second séjour à Rome, par exemple aux bas-reliefs de la Chaire de Prato, qu'il me semble difficile de ne pas considérer ce *Ciborium* comme étant postérieur à la Tombe de Paul II, et comme représentant l'art de Mino à son point culminant de splendeur. De même, certains détails ornementaux, tels que des frises décorées de têtes de chérubins, ou des guirlandes soutenues par des enfants nus, prouvent que ce Tabernacle ne peut être antérieur aux Autels de Fiesole et de la Badia où il n'y a pas trace de semblables recherches. Elles n'apparaissent dans l'œuvre de Mino que lors de son second séjour à Rome, et nous les retrouvons dans la Tombe de Paul II comme dans le *Ciborium* de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle. De même les colonnes avec leurs lourds piédestaux rappellent les colonnes et les piédestaux de la Tombe Forteguerri faite à Rome vers 1474.

Le fait que le Cardinal d'Estouteville, qui avait commandé à Mino, en 1463, l'Autel de S. Jérôme, lui a également commandé le *Ciborium* de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, n'est pas une preuve suffisante pour qu'on puisse soutenir que ces deux commandes ont eu lieu à la même époque; et cela d'autant moins que nous savons que le Cardinal d'Estouteville fit d'importants travaux à l'église S.<sup>te</sup> Marie Majeure à partir de 1471 et qu'il grava son nom sur la Porte de l'église avec la date de 1474. Pour le *Ciborium* cette date, qui est en

même temps indiquée et par les documents et par le style de l'œuvre, me paraît être la plus vraisemblable. Si j'insiste sur ce point c'est qu'il est le seul douteux dans la chronologie des œuvres de Mino.

La partie supérieure du Ciborium était décorée de quatre bas-reliefs, la *Nativité*, les *Mages*, l'*Assomption*, le *Miracle de la neige*. On ne saurait trouver de sculptures plus caractéristiques du talent de Mino. La *Nativité* est son chef-d'œuvre et une des plus charmantes créations du *xv<sup>e</sup>* siècle. Elle mérite d'être rapprochée de la *Nativité* de Naples d'Antonio Rossellino, et elle montre de quelles ressources disposaient les artistes du *xv<sup>e</sup>* siècle pour traiter le même sujet avec des formes complètement différentes. Ce sont là, je crois, les deux plus belles *Nativités* créées par l'art du *xv<sup>e</sup>* siècle, et je ne saurais à laquelle des deux il convient de donner la préférence. Rossellino avait recherché surtout les effets pittoresques, en employant la perspective, en creusant les surfaces; et il s'était attaché à rompre les lignes, à détruire toute symétrie, pour rendre le bas-relief plus mouvementé.



L'Assomption  
(Bas-relief du Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Majeure)

Dans l'œuvre de Mino, ce sont des recherches tout à fait opposées. Toutes les figures sont sur le même plan, et c'est de l'idée de symétrie qu'il tire ses plus grands effets. Au centre, il dispose, de manière très apparente, une cabane; non pas la cabane rustique et délabrée de Rossellino, mais une cabane aux lignes architecturales et régulières qui enferme et isole nettement la famille de Bethléem. Au centre est étendu l'enfant Jésus, autour duquel sont placés la Vierge et S. Joseph; et, toujours avec la même recherche d'une rigoureuse symétrie, sont disposés, sur les côtés, des groupes d'anges, et dans le haut, les bergers réveillés par les anges. Ce cortège d'anges, chantant et priant, que Mino dispose, non plus dans le lointain, comme Rossellino, mais aux côtés même de l'enfant Jésus, et qui donne à son œuvre un grand caractère poétique et religieux, est un emprunt fait aux compositions des peintres florentins, de Filippo Lippi, ou de Piero della Francesca. On admirera aussi le détail charmant de l'enfant couché sur le voile de sa mère, qui est agenouillée devant lui, et qui, immobile, n'a garde de se soulever; le moindre mouvement pouvant réveiller son petit enfant.

Si l'on étudie le sujet de la *Nativité*, tel qu'il fut traité au *xv<sup>e</sup>* siècle et au *xiii<sup>e</sup>* siècle, on remarquera combien différent ces interprétations d'un même motif. Au *xiii<sup>e</sup>* siècle, dans l'art de Nicolas de Pise et de ses successeurs, la Vierge est représentée couchée dans son lit, et, devant elle, des femmes s'empressent à faire la toilette du nouveau-né. C'est l'acte même de la naissance et les soins donnés au petit enfant qui sont mis en relief. Au *xv<sup>e</sup>* siècle, au contraire, l'artiste renonce à ces détails, qui conviendraient à la naissance



d'un enfant quelconque, pour insister sur les caractères disant qu'il s'agit de la naissance d'un enfant Dieu, et ils expriment cette idée, en faisant prier la Vierge devant le berceau de l'enfant Jésus et en entourant ce berceau du chœur des anges descendus du ciel.

L'*Adoration des Mages* est non moins charmante, quoique nous y retrouvions, plus que dans la *Nativité*, certains défauts que nous avons vus si apparents dans la Chaire de



Vierge du Monument Forteguerri

Prato. Les jeunes pages, qui tiennent en main les chevaux des rois mages, ont les mêmes jambes fluettes et mal dessinées que les pages du roi Hérode, les bras sont courts et mal attachés, et ce défaut est particulièrement visible dans le Mage qui est debout au milieu de la scène. Mais, malgré toutes les imperfections que l'on pourrait signaler, l'œuvre est d'une grande valeur artistique. Et ceci est un exemple, entre mille, que les défauts n'empêchent pas les œuvres d'être belles. L'essentiel dans l'art n'est pas d'être sans défauts, mais d'avoir de grandes qualités. Les qualités ici proviennent toutes de la tendresse de Mino, de son heureuse vision de la vie, de ses convictions, de son ardeur à donner tout le meilleur de son âme. D'autre part s'il n'est pas un grand dessinateur, s'il connaît mal les formes du corps humain, en revanche son ciseau a, sur certains points, des ressources inattendues, notamment pour exprimer le détail, les plis et la nature des étoffes. Aucun autre sculpteur ne s'est attaché comme lui à reproduire tour à tour les gazes légères et transparentes, les fourrures et les broderies.

Cette habileté dans l'art de rendre le tissu des étoffes apparaît plus nettement encore dans le troisième relief représentant le *Miracle de la neige*, où l'on voit le Pape Libère, entouré des principaux dignitaires de l'Eglise, dessiner sur la neige le plan de la nouvelle basilique. On admirera surtout, dans ce bas-relief, l'individualité des physionomies, le caractère personnel de toutes les figures qui sont de véritables portraits. C'est une scène qui, dans une certaine mesure, peut être rapprochée des fresques où Gozzoli et Ghirlandajo ont prodigué les portraits de leurs contemporains.

Enfin un quatrième relief représente l'*Assomption*. La Vierge est dans une gloire soutenue par de grandes figures d'anges qui sont disposées, autour d'elle, comme les rayons d'une roue, dans une forme du plus bel effet décoratif.

Au-dessus de ces quatre reliefs étaient disposés quatre tympan sculptés. L'un d'eux représente une *Vierge* qui est une des plus intéressantes Madones du maître. Dans aucune autre de ses œuvres on ne verra porté, au même degré, ce travail singulier qui consiste à rendre la souplesse et la transparence des étoffes, soit par des plis très multipliés,

soit par des surfaces plates à mince relief. Ce travail, bien qu'un peu monotone, est d'un très heureux effet. Comme toujours, ici, Mino se montre inhabile dans le dessin des nus, et les mains de la Vierge sont particulièrement défectueuses.

Je n'insiste pas sur les autres fragments de ce Ciborium qui sont dans la Sacristie de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle; je me contente de dire que deux bas-reliefs, dont l'un représente la Vierge<sup>(1)</sup> et l'autre S. Jérôme et S. Bernard, et qui ont été souvent considérés comme étant de Mino, ne sont pas de ce maître et ne faisaient pas partie du Ciborium.

Dans le *Tabernacle de S.<sup>te</sup> Marie du Transtévère* nous trouvons le même style que dans le Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle. Ce sont deux œuvres datant de la même époque. Mino combine la forme des Tabernacles, créés à Florence vers 1440, avec la forme de Desiderio, à S. Laurent. Des Tabernacles de Peretola et de S. Egidio, il conserve le fronton avec les moulures classiques, et il emprunte à Desiderio l'idée décorative. Comme ce maître, il prodigue les arabesques et les figures, mais son œuvre est moins fine, trop surchargée, un peu commune. Il semble que Mino, dans le milieu romain, ait perdu quelque chose de cette mesure, de cette haute distinction qui sont le propre du pur esprit florentin. Malgré les efforts de Mino et l'intérêt de ses recherches, le Tabernacle de Desiderio reste encore le plus beau type des Tabernacles créés par l'art italien.



*Vierge du Monument Riario*

Il existe à Rome un second *Tabernacle* de Mino, le Tabernacle de S. Marc qu'il fit en collaboration avec Giovanni Dalmata. Ce Tabernacle n'est plus aujourd'hui à sa place primitive, et les fragments en sont réunis d'une façon tout à fait incohérente, dans la Sacristie de l'église. On reconnaît la main de Mino dans un bas-relief représentant Abraham et Melchisedec et dans une figure de Dieu le père entourée de chérubins.

Ces travaux, malgré leur importance, sont loin de représenter tout le produit de son activité pendant son séjour à Rome. Mino, qui avait été appelé dans cette ville pour sculpter le Tombeau du pape Paul II, reçut, dans la suite, la commande de nombreux Monuments funéraires. Il fit, seul, ou en collaboration, la Tombe du Cardinal Forteguerria

(1) Gravée dans MUNTZ, *Histoire de l'Art*, I, p. 553.



à S.<sup>te</sup> Cécile, du Cardinal Riario aux SS. Apôtres, de l'Evêque Piccolomini à S. Augustin, et de Francesco Tornabuoni à la Minerva.

La *Tombe du Cardinal Forteguerri*, subissant le sort malheureux de la plupart des



*Monument du comte Ugo*

œuvres de Mino à Rome, a été déplacée et divisée en fragments. <sup>(1)</sup> M. le comte Gnoli les a rassemblés récemment et a reconstitué le Tombeau, sans que toutefois on puisse affirmer qu'il ait retrouvé complètement la forme première. Dans la plupart des œuvres qu'il fit à Rome, Mino s'est adjoint des collaborateurs. Ici il est probable qu'il a donné le dessin général de l'œuvre et qu'il s'est contenté d'exécuter lui-même les parties principales, la statue du Gisant et la figure de la Vierge. Il est facile de reconnaître, dans les deux figures de saints qui sont placées aux côtés de la Vierge et dans les figures du tympan, le ciseau un peu lourd d'un sculpteur romain. Je reproduis la *Vierge* de ce Tombeau, œuvre charmante, où l'on admire une science de dessin et une puissance expressive qui n'existaient pas encore dans la Madone du Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle.

Dans le *Monument Riario* des SS. Apôtres, un des plus beaux monuments romains de cette époque, nous trouvons Mino associé à un autre artiste. Ce tombeau, où nous voyons l'em-

ploi de larges pilastres décorés de Saints dans des niches, est une forme très fréquente

(1) Mino n'a pas été le seul artiste dont les œuvres ont eu à souffrir à Rome. Il s'est passé à Rome, ce qui s'est passé à Paris, ce qui se passe presque fatalement dans toutes les capitales, dans toutes les villes où la vie conserve une grande activité, où des idées nouvelles, des besoins nouveaux, nécessitent des changements, des modifications, des destructions. A Rome, le XVII<sup>e</sup> siècle a été particulièrement néfaste aux œuvres du passé, et n'a pas respecté les chefs-d'œuvre créés un siècle auparavant par les grands sculpteurs florentins. Il ne reste rien des œuvres de Verrocchio; les grands candélabres de Pollaiuolo n'existent plus, et la Tombe d'Innocent VIII n'a plus sa forme première. Et comment auraient-ils respecté les Tabernacles et les Ciboires de Mino, ces Romains qui n'ont pas même su conserver la vieille Basilique de S. Pierre et qui ont jeté, dans des caves, comme de vieilles pierres inutiles, les tombes des Souverains pontifes!

dans l'art romain de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, et ne se trouve pas dans les Monuments florentins de cette époque. Il est donc à présumer que Mino n'est pas l'auteur principal de cette œuvre et que son rôle a consisté simplement à sculpter les Saints dans les niches et la Madone; le sarcophage et les donateurs agenouillés aux côtés de la Madone n'étant pas son œuvre. Nous reproduisons cette Madone, une des œuvres les plus parfaites de Mino. C'est le développement de la forme déjà employée par lui dans les Vertus de la Tombe de Paul II, avec une beauté plus grande encore. La Vierge est une véritable Reine, assise sur son trône, avec l'expression de la plus noble majesté.

On doit reconnaître aussi sa main dans la partie supérieure du *Monument du cardinal Giacomo Ammannati*, dans le Cloître de S. Augustin (aujourd'hui Ministère de la Marine). La partie principale représente le Jugement dernier; et les analogies avec le Jugement dernier de la Tombe de Paul II sont telles qu'on ne peut douter qu'il ne soit l'auteur de cette œuvre.

M. von Tschudi attribue à Mino le *Monument du cardinal Cristoforo delle Rovere*, à S.<sup>te</sup> Marie du Peuple, mais je serais plus disposé à croire, avec M. Gnoli, que, seule, la Madone est de ce maître. M. Gnoli reconnaît encore la main de Mino dans la Madone du Monument du cardinal Ferrici, au Cloître de la Minerve.

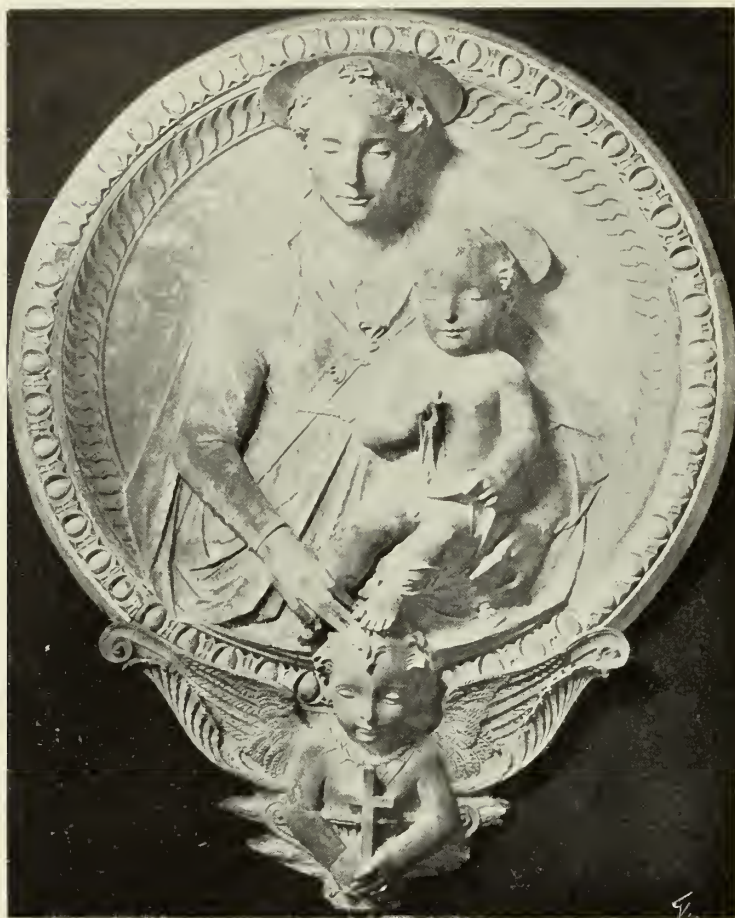
Le dernier travail fait par Mino à Rome est le *Tombeau de Francesco Tornabuoni* à la Minerve (1480), composé de deux pilastres encadrant un sarcophage sur lequel repose la figure du mort. C'est une œuvre très simple, mais d'une finesse exquise. Mino se souvient du Monument Marsuppini et rivalise en grâce et en élégance avec Desiderio.



Tabernacle de l'Eglise de S. Ambrogio



De retour à Florence, en 1481, Mino termina, dans l'église de la Badia, le *Tombeau du comte Ugo* qu'il avait commencé quinze ans auparavant. La comparaison de cette œuvre avec la Tombe Giugni, faite en 1466, doit faire supposer qu'elle était bien peu avancée en 1466, et qu'elle doit appartenir presque toute entière aux dernières années de la vie



*Madone du Musée National*

du maître. C'est une œuvre très belle, mais qui a le tort d'être une imitation trop littérale du Monument Marsuppini. A l'actif de Mino, il faut inscrire le magnifique soubassement, où de charmantes figures d'Ange soutiennent le cartel sur lequel est gravée l'inscription funéraire, et la figure de la *Charité* qui, dans une forme semblable à celle du Monument Giugni, s'élève au-dessus de la figure du gisant. Le tympan est décoré d'une admirable figure de Madone, la digne sœur des Madones du Monument Forteguerria et du Monument Riario.<sup>(1)</sup>

La dernière œuvre de Mino est le *Tabernacle de l'Eglise de S. Ambrogio*, qui est une de celles qui donnent la plus com-

plète idée de son talent. Au point de vue architectural, il n'a rien conçu de plus distingué; jamais il n'a créé une plus fine décoration d'arabesques ni uni plus heureusement les figures aux lignes architecturales. Dans le tympan, il représente Dieu le père adoré par des Anges, sur la prédelle, le Miracle qui avait donné lieu à l'érection du Tabernacle, et, sur la partie principale, le petit Jésus sortant du calice que soutiennent deux anges, tandis qu'à ses côtés deux saints se tiennent en adoration. Combien ce Tabernacle, n'est-il pas supérieur au Tabernacle fait à Rome pour l'église S.<sup>te</sup> Marie du Trastevere? A Rome, Mino s'était laissé influencer par le goût des artistes romains et des artistes lombards, alors si nombreux à Rome; mais ici il se dégage de ce style trop pompeux et trop surchargé, il retrouve la pureté du goût florentin, et son œuvre peut-être comparée, sans trop de défaveur, au Tabernacle de Desiderio.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

Nous venons d'étudier le style de Mino d'après les œuvres principales dont la date nous est connue, il nous reste à étudier quelques œuvres de plus petites dimensions dont la date le plus souvent n'est pas déterminée.

Mino a été un grand sculpteur de Madones. De tous les florentins du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, seul, Andrea della Robbia, en a fait un aussi grand nombre. Nous avons déjà vu les Madones du Retable de Fiesole, du Retable de la Badia, du Ciborium de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, du Monument Forteguerri, du Monument Riario, du Monument della Rovere, du Monument Ugo; mais ce n'est pas tout, nous possédons de Mino plusieurs bas-reliefs représentant des Madones, et il en est un très grand nombre faites par ses élèves en imitation de sa manière.

La plus charmante est une *Madone* du Musée National, vue à mi-corps, dans un médaillon soutenu par le ravissant motif d'un ange aux ailes éployées qui tient une petite croix. C'est le beau style de la Madone du Monument Riario, cette étonnante allure de dignité, cet air aristocratique, que nul florentin n'a exprimé comme Mino, avec autant de vraie distinction.

Dans un second bas-relief du Bargello, nous voyons une autre *Madone* tenant l'enfant Jésus assis devant elle. L'attitude droite de la Vierge, la tête relevée, le regard hautain, expriment le même sentiment d'aristocratique fierté.

Les Madones conçues dans le style de Mino sont très nombreuses, et, comme il a été lui-même souvent incorrect et négligé, il est difficile de déterminer avec précision les œuvres qui sont de sa main. Je me contenterai de citer brièvement la *Madone de la Via della Forca* à Florence<sup>(1)</sup> et la *Madone de la Collégiale d'Empoli*<sup>(2)</sup> dont une réplique se voit au Musée du Louvre. Ce Musée possède une seconde Vierge à laquelle j'attacherais plus de prix et qui me paraît être une œuvre certaine du maître. Cette Vierge présente, comme intéressante particularité, un encadrement composé d'arabesques et de délicates tiges de fleurs. Une *Madone* analogue à celle d'Empoli se voit aussi dans la collection Gustave Dreyfus. La même collection possède deux figures de la *Foi* et de la *Charité*, qui sont des œuvres très importantes du maître. La *Vierge*, dans un cadre rond, n. 81 du Musée de



*Madone du Musée National*

(1) Photographie Alinari, num. 3191.

(2) Photographie Alinari, num. 9677.



Berlin, est aussi une excellente œuvre de Mino. – Dans une Madone de l'église S. Etienne et S.<sup>te</sup> Cécile<sup>(1)</sup> on trouve quelques traits qui rappellent la manière de Mino; mais elle est l'œuvre d'un artiste qui a plus de rapports avec Benedetto da Majano.

Comme imitation de Mino, mais plus éloignée encore, je cite une Madone de Bargello, où l'on voit, sur les côtés, deux candélabres et, dans le haut, des anges tenant une couronne.<sup>(2)</sup>

Pour Mino, comme pour tous les sculpteurs de cette époque, la question des bustes est une des plus difficiles à résoudre.

Le Musée de Berlin possède un buste portant l'inscription suivante: *Nicolaus de Strozis in urbe a. MCCCCLIII. opus nini*. Quoique l'œuvre soit signée NINI et non MINI, M. Bode pense que ce portrait de Nicolas Strozi est l'œuvre de Mino. Et si cette opinion est juste nous aurions là le plus ancien travail de Mino et une preuve que cet artiste était à Rome dès 1454. Les questions relatives aux Bustes sont toujours tellement délicates qu'il est, le plus souvent, très difficile d'émettre une opinion avec quelque assurance. Ici, je ne vois pas d'objection sérieuse pour contester l'attribution de ce Buste à Mino. Je trouve, notamment dans les cheveux et le vêtement, la même manière que dans les Bustes de Pierre de Médicis et de Rinaldo della Luna, et les traits de la figure ont une facture un peu molle qui est bien celle de Mino. Mais il est extrêmement surprenant de



Buste de Rinaldo della Luna

voir Mino, en 1454, faire une œuvre semblable, de le voir si habile dans le portrait dès 1454, alors que nous le verrons encore, longtemps après, si maladroit dans les bas-reliefs de l'Autel de S. Jérôme et de la Chaire de Prato. Remarquons d'autre part que, à l'exception des œuvres de Donatello, nous ne connaissons aucun Buste antérieur à l'année 1454. Si Mino est réellement l'auteur de ce Buste, et si ce Buste est de 1454, Mino prend une place tout à fait exceptionnelle dans l'art du portrait, une place qu'on ne songeait pas jusqu'à ce jour à lui attribuer.<sup>(3)</sup>

Sans viser d'une façon particulière l'inscription du Buste de Berlin, je dois dire

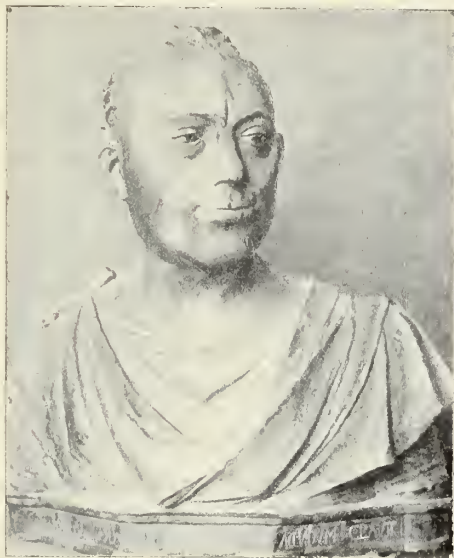
que nombre d'inscriptions placées sur les portraits du xve siècle sont des additions récentes; je me contenterai de citer comme exemple celle du Niccolò da Uzzano. L'his-

(1) Photographie Alinari, num. 2406.

(2) Photographie Alinari, num. 2701.

(3) Voir sur cette question, la discussion de M. le comte Gnoli tendant à prouver que le buste n'est pas de Mino (*Archivio storico dell'Arte*, 1889, p. 456).

toire de l'art du portrait à Florence ne pourra s'écrire que lorsqu'on aura soumis à une étude très scientifique toutes les inscriptions dont on accepte trop facilement l'authenticité. Pour le buste de Berlin, toutes les difficultés s'aplaniraient, si l'inscription, au lieu de porter la date de 1454, en portait une plus récente d'une dizaine d'années environ.



*Buste de Diotisalvi Neroni*

La question du Buste de Berlin mise de côté, il faut cependant reconnaître que Mino a été un habile et fécond sculpteur de portraits. Parmi tous les maîtres de son âge c'est lui qui nous en a laissé le plus grand nombre.

Le plus ancien est le Buste *Rinaldo della Luna*, du Musée du Bargello (1461), œuvre de pur esprit florentin, simple et très élégante dans sa sobriété, qui, sans avoir toutefois l'extraordinaire acuité d'observation du Buste de jeune seigneur de Pollaiuolo, est, après ce buste, la plus intéressante représentation que nous ayons d'un jeune florentin du x<sup>ve</sup> siècle.<sup>(1)</sup>

De 1466 est le Buste de l'Evêque Salutati, décorant son Tombeau, dans la Cathédrale de Fiesole, dont nous avons déjà parlé. Mino, le plus souvent, manque de cette souplesse qui donnait tant de charme aux œuvres de Desiderio et de Rossellino; son ciseau est un peu sec et sommaire; mais ici cette raideur, cette exécution brutale, expriment à merveille la figure nerveuse du vieillard, dont Mino, en quelques traits concis et énergiques, marque toute la volonté et l'intelligence.

Le plus précieux de tous les Bustes de ce maître est celui de *Diotisalvi Neroni* (1464) de la collection Dreyfus, non seulement en raison de la grande beauté du travail, de la puissance expressive, mais parce que ce Buste est représenté, non avec le costume contemporain, mais à l'antique, la poitrine nue entourée



*Buste de Pierre de Médicis*

(1) Les questions relatives aux dates des *Bustes* sont si importantes que je dois faire encore une observation à propos de l'inscription du Buste *Rinaldo della Luna*. Est-elle vraiment de l'époque? La raison de douter provient de la façon étrange dont elle est placée. Presque toujours les inscriptions sont gravées sur un socle saillant. Or ici il n'y a pas de socle et, pour mettre l'inscription, il a fallu entailler le Buste, ce qui lui donne une forme déplaisante et contribue à en diminuer encore la poitrine déjà trop courte.



d'une draperie. Que le buste soit de Mino, le style de la draperie, à défaut de la signature du maître, ne laisserait à cet égard aucun doute. C'est ici, à mon sens, la première représentation que nous connaissions dans l'art de la sculpture d'un Portrait avec un costume antique. Le Buste Sassetti, attribué à Rossellino, est très probablement d'une date postérieure, et le buste de Niccolo da Uzzano, dont j'ai discuté l'attribution en par-

lant de Donatello, me paraît encore plus récent : ces trois œuvres étant, à ma connaissance, les seules sculptures florentines du <sup>xv</sup>e siècle dans lesquelles un personnage de l'époque soit représenté avec un costume antique.

On attribue avec vraisemblance à Mino le Buste de *Pierre de Médicis* du Bargello. Pierre de Médicis, étant représenté dans un âge peu avancé, de quarante à cinquante ans sans doute, nous aurions là une des premières œuvres du maître, contemporaine du Buste Rinaldo della Luna.

Il faut aussi, je crois, attribuer à Mino un second buste du Bargello représentant un homme vêtu d'une cuirasse, qui, sur les observations de M. Bode, est considéré comme étant le portrait de *Jean de Médicis*, frère de Pierre. Jean de Médicis étant mort



Médailon de femme du Musée National

en 1463 nous aurions encore là une œuvre faite par Mino avant sa trentième année.

Le Musée de Berlin possède un Buste de jeune fille de Mino ; et un autre Buste de jeune fille, signé *Opus Mini*, se voit à Paris à la Bibliothèque nationale (Cabinet des médailles).

Dans la catégorie des portraits il faut classer le Médailon du Bargello représentant une *Jeune femme* qui porte la singulière inscription : *Et io dal Mino o avuto el lume..* On a pu croire que ce Buste représentait la fille du sculpteur ; mais pour écarter cette hypothèse il suffit de remarquer le costume d'une extrême richesse, tel que seule une grande dame de l'aristocratie devait en porter. Il faut simplement voir dans cette inscription une manière un peu prétentieuse de Mino pour dire qu'il est l'auteur de cette œuvre.

Un autre bas-relief de Mino au Musée de Bargello représente un *Buste d'Aurélien*. Cette charmante figure, qui a tous les caractères du maître, notamment dans les plis de la draperie, est très intéressante, car c'est une des premières représentations que nous rencontrions à Florence d'un Buste de César romain.

Rapprochons enfin de la série des portraits, ces petits bustes d'enfant que l'on trouve dans l'œuvre de Mino comme dans celle de Desiderio ou de Rossellino. Le plus beau de ces Bustes, un petit *S. Jean Baptiste*, appartient à une collection privée de Florence, la collection Della Bordella.

Cet art du Portrait en buste avait été précédé par l'art des portraits faits par les Médailleurs. Mais l'art de la médaille fut créé dans le nord de l'Italie; Florence ne le connut que très tard et ne le pratiqua pour ainsi dire pas. L'honneur de cette création revient à Pisanello dont la première œuvre datée est la médaille de l'empereur Jean VII Paléologue, de 1438.

Il est à remarquer que c'est dans le groupe des Médailleurs que l'on constate les premiers et les plus importants emprunts faits à l'Antiquité. Et cela s'explique tout naturellement par ce fait que ces artistes trouvaient, dans les Médailles antiques, des modèles qu'ils pouvaient reproduire sans rien y changer, tandis que les sculptures antiques ne pouvaient rendre les mêmes services aux maîtres chrétiens représentant des Chaires, des Autels, des Tabernacles.

C'est une question encore très controversée que celle de savoir si les grands florentins du début du *xv<sup>e</sup>* siècle ont fait des médailles. On en attribue à Alberti, à Michelozzo et à Filarète, mais sans certitude.

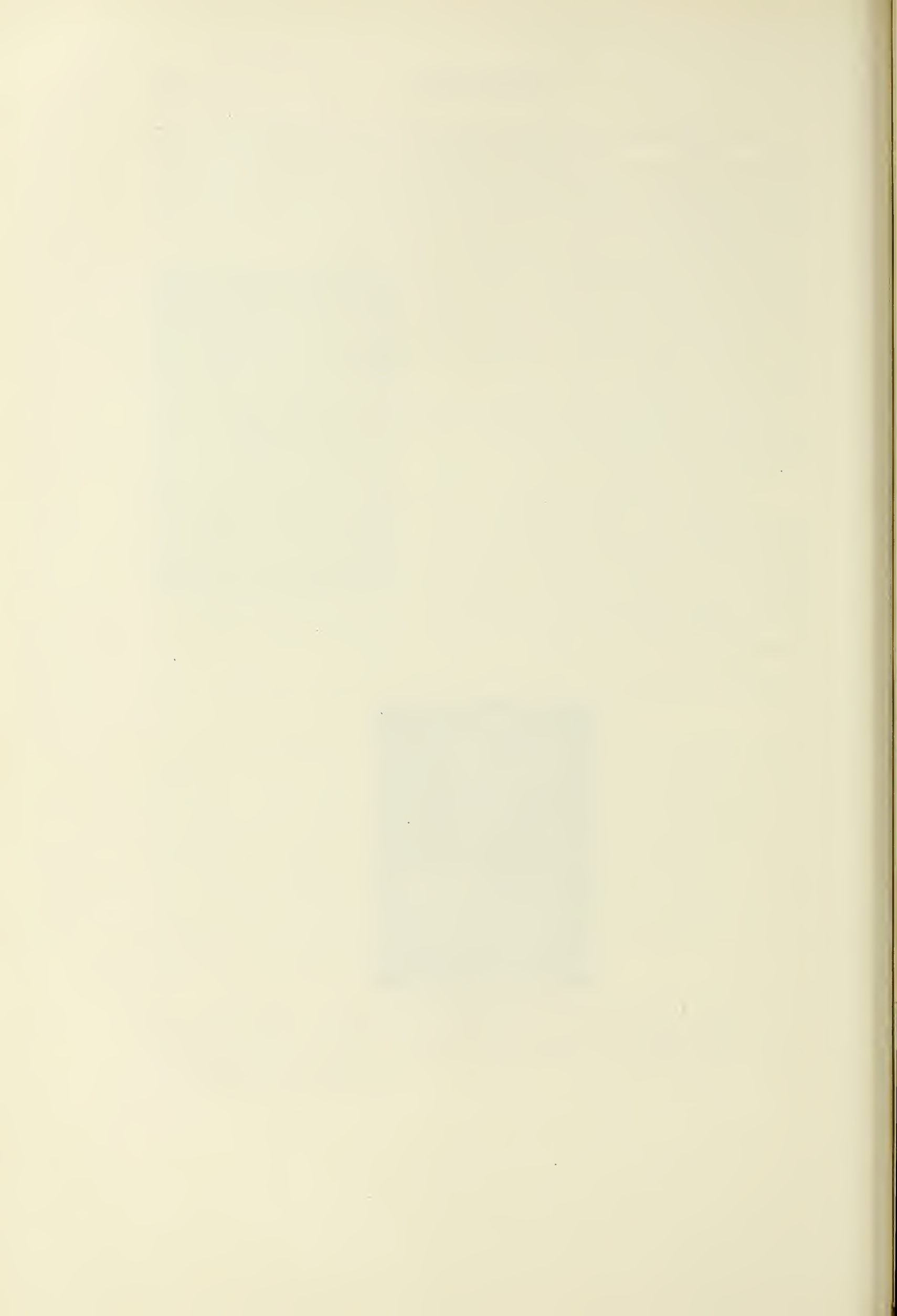
En résumé, Mino, malgré son ignorance de l'anatomie et des proportions du corps humain, a pris place au rang des premiers artistes de son temps. Sans avoir eu la profonde foi religieuse d'Antonio Rossellino, il appartient néanmoins très intimement à l'école catholique. Dans ses Madones, il a su unir à la grâce de Desiderio un sentiment de fierté aristocratique qui lui est tout particulier. Enfin il s'est fait remarquer exceptionnellement par ses qualités inventives et par un heureux emploi des formes architecturales de la Renaissance.



*S. Jean Baptiste*

*Buste de la collection "Della Bordella"*







*L'Annonciation*

## MATTEO CIVITALI

1435 - 1501

A la différence des maîtres dont nous avons parlé jusqu'ici, Matteo Civitali, bien qu'appartenant très étroitement à la doctrine florentine, n'a pas habité Florence et a passé toute sa vie à Lucques, sa ville natale. Il a de grandes analogies avec Mino, et comme lui, il se rattache à l'art de Desiderio et des Rossellino. Dans le Tombeau de Pietro Noceto, Civitali emprunte à Bernardo Rossellino le type général de son Monument, et à Antonio les détails de la décoration. Les ornements du piédestal de cette Tombe sont une véritable imitation des ornements de la Tombe du Cardinal de Portugal. On peut citer encore, comme preuve de ces relations, le fait qu'Antonio Rossellino fut choisi, en 1473, comme arbitre pour fixer le prix du Monument Noceto, et cet autre fait que Civitali avait été lui-même, quelques années auparavant, en 1468, désigné pour fixer le prix de la Tombe de Filippo Lazzeri, faite par Bernardo et Antonio Rossellino.

Il est un autre maître qui eut sur Civitali une influence considérable, Jacopo della Quercia; maître qu'il n'a pas connu, sans doute, mais dont il a longuement étudié les œuvres. Jacopo della Quercia avait demeuré longtemps dans la ville de Lucques, qui était justement fière d'avoir pu s'attacher un des plus grands maîtres de l'Italie. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les œuvres de Jacopo, la Tombe d'Ilaria del Caretto, les Pierres tombales des Trenta, et surtout l'Autel de San Frediano, aient exercé une influence prépondérante sur l'imagination de Civitali. C'est à cette influence qu'il doit un des caractères les plus notables de son art, un caractère de force et de grandeur que l'on cherche-



rait en vain, à cette époque, dans la pure école florentine. Ce côté de l'art de Civitali n'a pas encore été suffisamment mis en lumière; on se contente trop souvent de comparer ce maître au délicat, mais un peu superficiel, Mino da Fiesole; tandis que, par l'Autel de S. Régulus, par la Tête de Christ du Musée de Lucques, par les Statues de Gênes, il se



*Ange de l'Autel du Dôme de Lucques*

place au rang des plus grands et des plus énergiques penseurs du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Par de telles œuvres, l'art grandiose du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle s'est transmis aux maîtres du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, et l'on peut bien vraiment dire que Civitali est le trait d'union qui rattache Jacopo della Quercia à Andrea Sansovino<sup>(1)</sup> et à Michel-Ange.

La première œuvre de Civitali est le *Tombeau de Pietro di Noceto*, secrétaire du pape Nicolas V (1472).<sup>(2)</sup> Ce Tombeau est très vanté par les historiens, et Cicognara prétend qu'il peut passer pour le modèle de ce genre de Monuments, car « dans aucun autre, dit-il, on ne trouverait réuni un aussi grand nombre de qualités. » Mais ce Monument est bien loin de mériter de tels éloges, car l'exécution de ses diverses parties est assez grossière, et, dans l'ensemble, il n'est qu'une copie à peine modifiée du Monument Leonardo Bruni, de Bernardo Rossellino. La Tombe Noceto est une œuvre de jeunesse,

dans laquelle Civitali copie le type à la mode créé par les grands maîtres florentins. La seule nouveauté que l'on puisse mettre à son actif est l'emploi, dans le tympan, autour de la Vierge, de deux portraits en profil, là où Rossellino et Desiderio avaient placé des figures d'anges; mais l'innovation de Civitali n'est pas heureuse. Il emprunte encore à Desiderio le joli motif des Anges porte-écussons, mais le dessin de ces enfants, comme celui de la Madone, manque de souplesse et de précision. Il faudrait enfin relever bien des maladresses, bien des fautes dans son style architectural, par exemple dans l'excessive importance qu'il donne à la corniche. Tout nous montre que ce Monument ne doit tenir qu'une place secondaire dans l'histoire de l'art italien.

(1) Je crois devoir dire dès maintenant à l'appui de cette thèse de l'influence de Civitali sur Andrea Sansovino, que Sansovino a précisément été, à Gênes, le continuateur des travaux de Civitali et que ses deux statues de la *Vierge* et de *S. Jean Baptiste* ont de grands rapports avec les statues de Civitali.

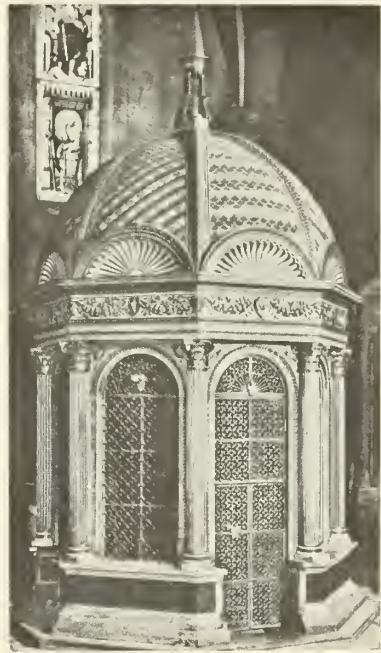
(2) M. RIDOLFI (*L'Arte in Lucca*) recherchant les œuvres que Civitali a pu faire avant ce Tombeau, lui attribue deux Médaillons sous le portique de la Cathédrale de Lucques, dont l'un, fait vers 1457, représente le portrait de Pietro d'Avanza.

La véritable manière de Civitali, avec ses défauts et ses qualités propres, apparaît, pour la première fois, dans les *Anges* à genoux, faits pour l'Autel du S. Sacrement à la Cathédrale de Lucques, de 1473 à 1476. Civitali pèche par un insuffisant dessin des formes, notamment dans les mains qui sont trop fortes et à peine dégrossies; mais, dans l'attitude de ces Anges, dans l'expression de leurs visages, se révèle son âme si profondément religieuse et aimante. Nous retrouvons là comme un écho de l'art créé par Luca della Robbia à l'Impruneta, quelques années à peine auparavant. Plus qu'aucun autre maître Civitali sera l'héritier de cette forme si ardemment expressive, si tendre, si amoureuse, que nous avons admirée dans les dernières œuvres de Luca. Antonio Rossellino, déjà, dans ses figures d'Anges, avait cherché cette animation, mais, dans aucune de ses œuvres, il n'avait su mettre l'extase qui illumine les figures de Civitali. Et si nous songeons à Mino, nous constaterons que même ses figures les plus expressives sont froides comparées à celle de Civitali.

Nous ne connaissons pas la date de la *Foi*, du Bargello, signée des initiales de Civitali, mais c'est une œuvre très voisine des *Anges* de l'Autel du S. Sacrement. On y remarque la même attitude, la même beauté de regard, et, d'autre part aussi, la même inexpérience, visible surtout dans le dessin des mains. Quoique très belle, cette figure n'atteint peut-être pas à la même hauteur que les *Anges* de Lucques, qui, au point de vue de la flamme du regard, de l'effort de l'âme pour sortir de son enveloppe charnelle et s'élancer vers les cieux, est le chef-d'œuvre de Civitali, et, dans ce genre, l'œuvre la plus significative de la seconde moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

A partir de 1478, et pendant longtemps, Civitali est occupé à d'importants travaux d'architecture et de sculpture décorative au Dôme de Lucques. Il fait la *Balustrade du chœur*, composée de grands rectangles de marbres de couleur, qui sont séparés par des pilastres décorés de riches sculptures ornementales, telles que palmettes, feuillages, bouquets de fruits, et surmontés par une frise composée de têtes de Chérubins soutenant des guirlandes de fruits. L'œuvre est faite avec tout le soin et toute l'habileté que l'on admire dans les œuvres florentines de cette époque, et rivalise en beauté avec l'admirable balustrade de la chapelle Sixtine.

Le petit Temple, ou *Chapelle du Volto Santo*, placé dans la Cathédrale, comme un édifice en miniature, est une grande nouveauté. De l'époque antérieure, nous possédons quelques chapelles isolées, par exemple la Chapelle du Crucifix, à S. Miniato, de Michelozzo,



Chapelle du Volto Santo



ou des chapelle adossées, surmontées de baldaquins supportés par des colonnes, dont les plus beaux types sont à l'Annunziata de Florence et à l'Impruneta; mais nous n'avions pas encore rencontré une chapelle construite avec une telle autonomie et une si grande importance architecturale. Cette Chapelle octogonale, complètement fermée, dont les huit parois sont percées de portes et de fenêtres très larges, séparées entre elles seulement par de légères colonnes, est dans l'art italien du x<sup>v</sup>e siècle une œuvre unique, de laquelle, seul, peut être rapproché le Tempietto de San Pietro in Montorio de Bramante.



*S. Sébastien*

Quelques années plus tard, en 1494, Civitali faisait une *Chaire* et, en 1498, un *Bénitier*, qui, autant que la Bordure du chœur et la Chapelle du Volto Santo, nous disent son exceptionnelle habileté comme architecte et comme décorateur.

A l'extérieur de la Chapelle du Volto Santo, est placée une statue de *S. Sébastien*.<sup>(1)</sup> On sait quel rôle a joué, dans l'art italien, à la fin du x<sup>v</sup>e siècle, spécialement dans la peinture, la figure de *S. Sébastien*. C'est le thème favori des artistes qui veulent étudier le nu. Au début du siècle, nous avons vu quelques figures nues, celles de *David* et de *S. Jean Baptiste*, mais, désormais, c'est la figure de *S. Sébastien* qui va prédominer. Rossellino, le premier, a ouvert la voie avec la figure d'Empoli dont nous avons dit toute la beauté. La statue de *S. Sébastien* de Civitali est la seconde en date et, sans avoir, à beaucoup près, la valeur du *S. Sébastien* de Rossellino, l'ampleur de ses formes et sa vérité anatomique, elle a cet intérêt d'être, plus que cette dernière œuvre, le type de cette série de figures délicates et un peu molles dont nous verrons plus tard de si nombreux exemples. Ce type eut tant de vogue, dans l'école ombrienne, qu'il a semblé à nombre d'écrivains avoir été créé par elle, mais



*Autel de S. Régulus. (Fragment)*

(1) On voit dans l'église de Monte Quirico un modèle en terre-cuite de cette statue.

les S. Sébastien du Pérugin ne sont que la suite des S. Sébastien de l'école florentine. La statue de Civitali appartient encore à la jeunesse du maître et c'est ce qui explique certaines naïvetés de pose et d'exécution; nous dirons plus loin à quelle hauteur Civitali s'est élevé, dans l'art de la statuaire en ronde bosse et dans le traitement des nus, lorsque nous étudierons les statues de Gênes.<sup>(1)</sup>

L'*Autel de S. Régulus*, terminé en 1484, est le chef-d'œuvre du maître. Il est divisé en deux parties principales: le bas constitue un Retable d'autel, se composant d'une prédelle et de trois saints placés dans des niches; au-dessus s'élève le Tombeau de S. Régulus, comprenant le Saint étendu sur son sarcophage, deux Anges à ses côtés, et une Vierge dans le fond. Cette œuvre qui, dans son aspect général, évoque le souvenir de la Tombe du pape Jean XXIII de Donatello, est habilement composée et, malgré ses nombreux éléments, ne présente aucune confusion.



*Ecce Homo, du Musée de Lucques*

La partie maîtresse de cet autel, la gloire de Civitali, ce sont les trois statues représentant *S. Régulus*, *S. Jean Baptiste* et *S. Sébastien*. De telles figures placent un sculpteur au premier rang de son art. Quel contraste avec les figures de saints, si mièvres et si monotones de Mino de Fiesole! et, comme ici, Civitali se rattache à l'école des grands maîtres florentins, à cette école si ferme dans ses expressions, si précise dans son dessin, si nerveuse dans son exécution! Je ne vois pas quelles figures seraient plus dignes d'être comparées à l'*Incrédulité de S. Thomas* du Verrocchio. C'est, en effet, le style nouveau mis à la mode par le Verrocchio que nous trouvons dans ces draperies étudiées avec un art consommé qui donne l'illusion de la nature. Ce n'est plus la draperie trop conventionnelle de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ce n'est plus la draperie du XVI<sup>e</sup> siècle, copiée sur la statuaire antique, c'est une étude directe de la nature, sans autre parti pris que le désir de la reproduire fidèlement. Il est très intéressant de voir comment Civitali voulant représenter

(1) Dans ce Sébastien, la draperie qui couvre le ventre est une addition moderne. Sans être complètement nu, ce S. Sébastien ne devait avoir qu'une draperie très légère, dans le genre de celle du S. Sébastien de Rossellino.



S. Sébastien, vêtu, et non pas nu, lui donne le costume d'un jeune seigneur florentin, et, en même temps, comment, pour ne pas mettre dans cette figure les traits trop particularisés d'une époque, il la drape dans les plis d'un large manteau. Civitali hésite encore dans l'emploi du nu; il semble avoir conscience de ce qui lui manque, et il s'attache surtout à



Adam

étudier la forme des vêtements, et c'est ainsi qu'il couvre son S. Jean Baptiste, comme son S. Sébastien, d'un ample vêtement et d'un manteau. Les trois statues sont également à louer par la dignité des attitudes et l'énergie des expressions; le S. Régulus, notamment, représenté dans une pose très simple, tenant la crosse d'une main et bénissant de l'autre, drapé dans son ample manteau épiscopal, est une des plus belles statues d'évêque que nous connaissions, la plus digne d'être citée après le S. Eloi de Nanni di Banco, à Or san Michele.

La prédelle de l'Autel de S. Régulus est décorée de trois petits bas-reliefs représentant la *Décollation de S. Jean Baptiste*, la *Décollation de S. Régulus* et le *Martyre de S. Sébastien*; bas-reliefs qui surprennent par leur inexpérience. Ils font songer aux bas-reliefs de la Chaire de Prato, par Mino da Fiesole et Antonio Rossellino. Il est visible que Civitali ne comprend pas le bas-relief; c'est une forme à laquelle il ne s'intéresse pas et qui ne tiendra qu'une très petite place dans son œuvre. A voir comment les figures sont maladroitement disposées, sans liens entre elles, à voir comment Civitali cherche naïvement à obtenir des reliefs en détachant brutalement ses personnages, qui semblent de petits morceaux de carton découpé, on se demande, comment l'art de Ghiberti et de Donatello a pu être si rapidement oublié dans le sein même de l'école qui l'avait vu naître.<sup>(1)</sup>

La même maladresse apparaît dans l'*Annonciation* du Musée de Lucques.<sup>(2)</sup> Mais ici nous pouvons oublier le mauvais dessin des bras et de cette main dont les doigts écartés ressemblent aux branches d'un éventail, pour nous laisser séduire par le charme qui se dégage de l'œuvre tout entière, par la délicieuse figure de l'ange qui rappelle les Anges de l'Autel du S. Sacrement, et par toutes les richesses que le ciseau de Civitali prodigue pour embellir son œuvre.<sup>(3)</sup>

(1) Voir la gravure de la *Décollation de S. Régulus* à la fin du chapitre.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

(3) Dans ce bas-relief la figure de la Vierge est si notablement inférieure à celle de l'ange, qu'on pourrait supposer que le bas-relief, laissé inachevé par Civitali, aurait été terminé par un de ses élèves.

Dans les *Fonts baptismaux de Lammari*, faits en 1481, et dans le *Tabernacle de Segromigno alto*, on voit, comme motif principal, une figure de Christ tenant un calice dans lequel tombe le sang qui s'échappe de son côté. Dans la *Tombe de S. Romano*, faite en 1490, Civitali surmonte de même le sarcophage du jeune saint par une figure de Christ. Dans cette représentation de Christ vu au moment de la passion, Civitali devait créer deux chefs-d'œuvre, le *Christ Flagellé* du Bargello et surtout l'*Ecce homo* du Musée de Lucques, extraordinaire figure qui, toute convulsée par l'angoisse, implore le ciel avec un regard qui nous déchire le cœur. C'est un prodige d'observation que ces yeux tout grand ouverts dont les paupières sont si durement tirées par la douleur et cette bouche dont on croit entendre le sanglot.

Je cite, sans insister, d'autres œuvres de Civitali qui sont à Lucques: la grande *Madone* placée à l'angle de la façade de la Cathédrale, une petite *Madone* de l'église de la S.<sup>te</sup> Trinité, le *Monument Bertini* de la Cathédrale, la figure de l'*Evêque Silao*, reste de son tombeau, qui se trouve à la Pinacothèque, et j'ai hâte d'arriver aux six *Statues de la Cathédrale de Gênes*, œuvres peu connues, parce qu'elles sont en dehors de la Toscane et qu'elles n'ont pas encore été reproduites par la gravure,<sup>(1)</sup> mais qui devraient occuper un des premiers rangs dans l'histoire de l'art, soit en raison de leur beauté, soit en raison de l'influence qu'elles ont exercée.

Pour comprendre l'intérêt de ces statues, il faut se rappeler que depuis Donatello nous n'avons vu qu'un petit nombre de grandes statues de marbre dans l'école florentine. Luca della Robbia, Desiderio, Mino, n'en ont pas fait une seule, et, dans tout cet âge, nous ne pouvons pour ainsi dire en citer qu'une, le *S. Sébastien* d'Antonio Rossellino. Les statues de Civitali sont donc comme une renaissance, comme la première annonce de cet art de la grande statuaire qui va régner au xvi<sup>e</sup> siècle. Pour expliquer l'apparition de cet art nouveau entre les mains de Civitali il faut se rappeler que tous ses contemporains sont morts dans la décade de 1480, que Civitali leur survit, et que c'est tout à la fin de sa vie, lorsque des idées nouvelles apparaissaient dans l'art, qu'il créa les statues de Gênes. Elles appartiennent donc à la fin de l'époque que nous étudions, elles servent de trait



Zacharie

(1) Dans son livre sur *Matteo Civitali*, Charles Yriarte ne les a pas reproduites.



d'union entre les deux grandes écoles de l'art italien, et relie l'art de Donatello à l'art de Michel-Ange. — Ces six statues représentent Adam et Eve, les prophètes Isaïe et Abacuc, le grand prêtre Zacharie et S.<sup>te</sup> Anne.

L'*Adam* et l'*Eve* sont des statues que nous ne pouvons que très imparfaitement apprécier aujourd'hui, parce qu'elles ont été en partie recouvertes de vêtements en stuc.



*Abacuc*

Le mal n'est pas très grand pour l'*Adam*, mais l'*Eve* est tout à fait défigurée et c'est comme si elle n'existait plus. *Adam* est représenté après la faute, dans une attitude simple, très digne, sans prétention ; les mains croisées, la tête levée vers le ciel, il semble dire toute sa misère et, par ses cris et ses pleurs, implorer la pitié du ciel. Nous n'avons pas de très belles statues d'*Adam*. C'est un motif que le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle n'a pas connu, et qui, n'étant devenu en vogue qu'au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, a été traité comme il pouvait l'être par un Bandinelli, sans sentiment, ni pensée, avec l'unique préoccupation des formes et du mouvement. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, seul Riccio, à Venise, a traité le motif d'*Adam* et d'*Eve*, mais si son art, plus sensuel que celui de Civitali, a créé la plus belle statue d'*Eve* qui existe, il semble que son *Adam* ne puisse être comparée à celui de Civitali, qui, tout compte fait, et malgré quelque raideur et quelque insuffisance, notamment dans le dessin de la poitrine, me paraît être la plus belle statue d'*Adam* que nous possédions. C'était une grande nouveauté que des statues nues pour un artiste de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, aussi il faut tenir compte à Civitali de sa hardiesse et ne pas attendre de lui des recherches anatomiques auxquelles aucun de ses contemporains, si l'on en excepte Verrocchio ou Pol-

laiuolo, ne s'était intéressé. Plus à son aise dans les quatre autres statues il créera des œuvres encore plus dignes déloge.

C'est un chef-d'œuvre sans tâche que cette statue du grand prêtre *Zacharie*, vêtu de ses riches habits sacerdotaux, les bras étendus, les regards tournés vers le ciel, la bouche ouverte, comme s'il officiait devant les autels. Cette attitude immobile, cette extase religieuse nous émeuvent comme la *Madeleine* de Donatello. On remarquera que Civitali, avec un scrupule rare et une étonnante préoccupation de la couleur locale, donne au prêtre *Zacharie* les vêtements des rabbins juifs. Il y a là une des premières et des plus intéressantes recherches de vérité historique que nous connaissions dans l'art de la sculpture.

Dans l'*Abacuc*, Civitali suivant la voie de Donatello, exprime l'ascétisme du Prophète par les formes émaciées du corps, et il cherche à donner à son œuvre le plus de vie et le plus de caractère possible, en copiant fidèlement une figure vivante.

La statue de *S.<sup>te</sup> Elisabeth*, noblement drapée dans ses longs voiles, dont le visage ridé est si digne et si tendrement ému, complète la série de ces œuvres où Civitali a mis tant d'invention et tant de pensée.<sup>(1)</sup> — Et c'est ainsi que Civitali, après avoir débuté dans l'art par des figures d'AnGES et par de délicats travaux d'architecture et de décoration, dans le style des Rossellino, termine sa vie par des œuvres grandioses qui font de lui le précurseur de Michel-Ange.

Les six Statues de Civitali décorent les deux parois latérales de la *Chapelle S. Jean*. Au-dessus d'elles, dans les tympans, sont représentées, en bas-reliefs, des scènes de la Vie de S. Jean Baptiste ; d'un côté la Prédication de S. Jean et le Baptême du Christ, de l'autre le Festin d'Hérode, la Décapitation et l'Ensevelissement. Ces bas-reliefs exécutés par Civitali, ou par ses élèves d'après ses dessins, rappellent le style des bas-reliefs de l'Autel de S. Régulus et ne montrent pas un grand progrès de la part de Civitali dans cet art du bas-relief où il s'est toujours montré un artiste secondaire.

On remarquera que les parois de la chapelle, faites par Civitali, n'ont plus leur forme première; elles ont été complètement refaites au *xvi<sup>e</sup>* siècle; de telle sorte que les nobles et pures créations de Civitali sont enfermées dans des niches pompeuses et tourmentées qui les écrasent. Seules, les parties des tympans sont telles que Civitali les avait ordonnées. Je publierai plus loin, dans le dernier chapitre de ce volume, une gravure représentant l'ensemble de cette Chapelle, d'après lequel on pourra se rendre compte des différences que je signale.

Nous ne trouvons pas dans l'œuvre de Civitali cette série de petits travaux, Madones en bas-relief, Têtes de petits enfants, Portraits en buste, qui sont si nombreux



*S.<sup>te</sup> Elisabeth*

(1) Toutes les fois que je diffère d'opinion avec le *Cicerone* sur quelques points importants, je dois le faire remarquer, car le *Cicerone* est le livre dont les idées me sont le plus chères, le livre avec lequel je ne voudrais jamais être en désaccord. Or je le crois très injuste envers l'*Ecce homo* du Musée de Lucques, qu'il juge dédaigneusement d'un seul mot, en disant que c'est « un travail médiocre » et il est encore plus dur pour les statues de Gênes qui « n'ont, dit-il, point de caractère et qui sont pour la plupart faibles et maniérées. »



chez Antonio Rossellino et Mino de Fiesole. On lui attribue cependant un délicieux bas-relief du Bargello qui représente une Jeune femme ayant au cou une chaîne dont elle joue avec la main. Ce bas-relief est remarquable par la souplesse du modelé et la douceur de l'exécution; mais les analogies avec les œuvres de Civitali ne sont pas suffisantes pour qu'on puisse proposer cette attribution avec certitude.



*La Décollation de S. Régulus*

*(Bas-relief de l'Autel de S. Régulus)*



*Vierge, du Monument Strozzi*

## BENEDETTO DA MAJANO

1442 - 1497

BENEDETTO DA MAJANO, quoique né en 1442, quinze ans environ après Desiderio et Antonio Rossellino, se rattache étroitement à l'art de ces deux artistes. Il fut leur élève et leur collaborateur, continuant et perfectionnant leur art, mais sans le modifier sur ses points essentiels. Ajoutons que Benedetto est mort relativement jeune, en 1497, et qu'ainsi il appartient à la même période artistique que ses maîtres. Toutefois il a suffi que Benedetto fut né quelques années après Desiderio, Rossellino et Mino da Fiesole, pour que quelques particularités apparussent dans ses œuvres. Elles consistent dans une protestation contre l'art un peu mièvre, contre les formes trop fines et parfois trop compliquées de ses devanciers, et dans cette recherche d'un art plus large que nous avons déjà notée dans les dernières œuvres de Civitali et que nous allons voir sans cesse s'accroître, pour aboutir à l'art d'Andrea Sansovino, de Ferrucci, de Rustici et de Michel-Ange.

Benedetto a été un maître de tout premier ordre. Il a, sur Mino et Civitali, l'avantage d'avoir reçu une très sérieuse et très complète éducation, et d'avoir été, dès ses débuts, en possession de tous les secrets de son art. Très savant, très habile, il traite avec une égale supériorité toutes les parties de la sculpture, statues en ronde bosse, bas-reliefs, portraits, nus, vêtements, motifs de décoration; partout il est au premier rang, et il n'est pas une de ses œuvres qui ne soit un modèle achevé dans chacun des genres qu'il a eu à traiter.

Cette science que Benedetto posséda de si bonne heure rend assez difficile le classement de ses œuvres et a été la cause d'indécisions portant sur quelques points essentiels. C'est ainsi que M. Bode et, avec lui, la plupart des critiques, considèrent, comme



étant le premier travail du maître, la *Chaire de Santa Croce*, chef-d'œuvre d'une telle perfection qu'il me semble impossible de ne pas le considérer comme étant, au contraire, un produit de la maturité de son génie. Malgré la précocité de Benedetto il y a, en effet, des nuances dans le style de ses œuvres, nuances suffisantes pour déterminer leur date, lorsqu'aucun document n'est là pour nous éclairer.

Le premier travail de Benedetto est, non pas la Chaire de Santa Croce, mais le *Monument à l'Evêque S. Savino*, de la cathédrale de Faenza. Ce Monument, que nous savons avoir été fait en 1471, est certainement l'œuvre la moins savante que nous possédions de Benedetto. Il est mal venu au point de vue architectural, et l'on ne saurait approuver ce luxe inutile de pilastres et de candélabres qui servent de cadre à la partie centrale du Retable. Cet excès de motifs d'architecture écrase les bas-reliefs et fait paraître trop pauvres les moulures qui les séparent entre eux. Le sarcophage du saint ne semble pas non plus très heureux, avec son énorme couvercle et la mauvaise disposition des consoles qui le supportent. La jeunesse de Benedetto se trahit aussi dans les figures trop courtes des saints placées dans les niches du sarcophage, et dans les deux statuette de l'Annonciation, dont l'une, celle de l'Ange, très imitée, dans le mouvement flottant de ses draperies, des figures d'Antonio Rossellino, prouve toutes les obligations de Benedetto envers cet artiste.

Ces défauts signalés, nous allons voir Benedetto faire déjà preuve dans cette œuvre d'une qualité qui lui sera tout à fait particulière, l'art d'ordonner un bas-relief. Sur ce

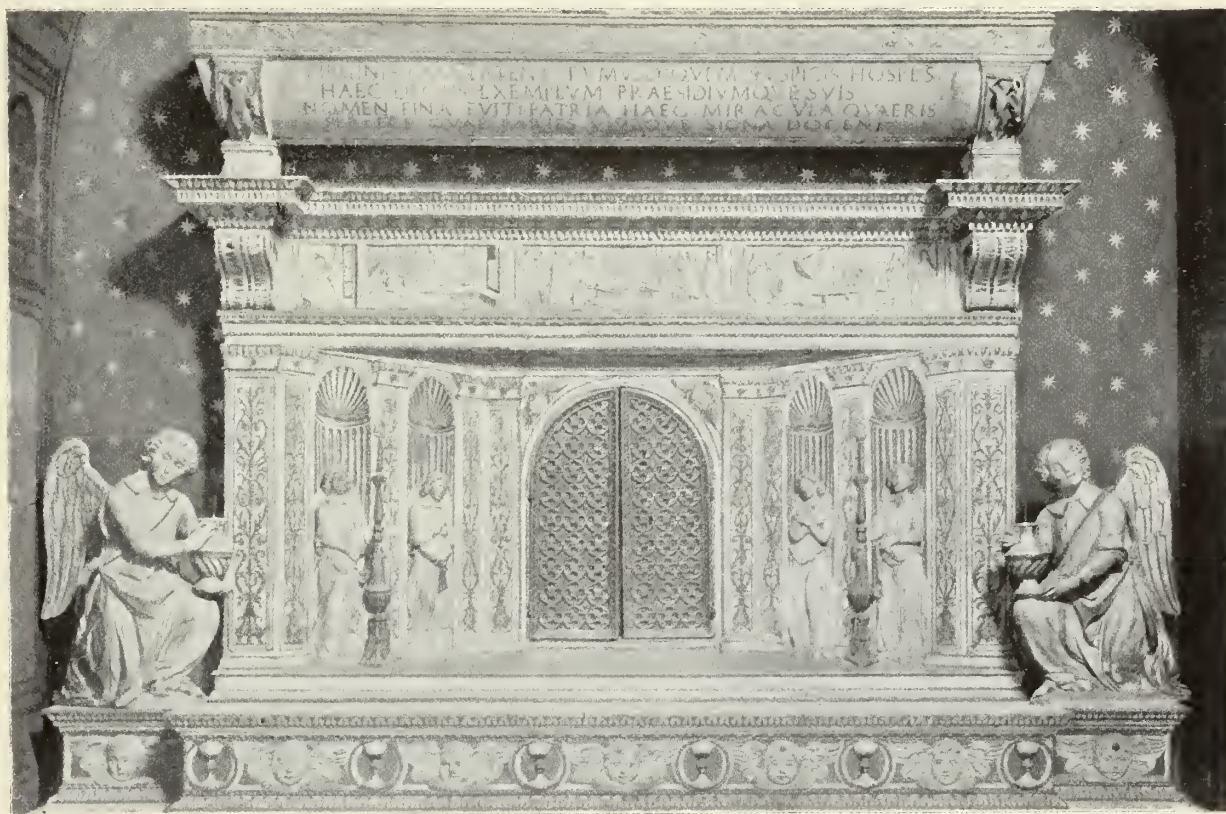
point il est supérieur à tous les artistes de son époque et il mérite d'être cité immédiatement après Ghiberti et Donatello. La science de Benedetto, qui atteindra son point culminant dans la Chaire de Santa Croce, se manifeste déjà dans les bas-reliefs de la vie de S. Savino. Nous y admirons l'art de concevoir clairement l'ordonnance générale, de disposer les figures, de les faire mouvoir et de donner à son œuvre l'illusion de la vie. Benedetto fait cet Autel en 1471, à l'âge de vingt-neuf ans, et si l'on compare ces bas-reliefs avec ceux faits, deux ans après, par Rossellino et Mino, à la Chaire de Prato, avec ceux faits, en 1484, par Civitali, à l'Autel de S. Régulus, on comprendra quelle fut l'extraordinaire supériorité de Benedetto dans l'art du bas-relief. Dans l'*Amputation de*



*Amputation de la main de S. Savino*  
(Bas-relief de l'Autel)

la main de S. Savino, voyez comme la scène est habilement disposée, comme les divers groupes de personnages sont ordonnés, de manière qu'il n'y ait ni vide, ni encom-

brement, comme les attitudes sont justes et savamment variées, avec quel naturel et quelle force Benedetto dit la souffrance du martyr et la cruauté des bourreaux qui vont couper la main du saint sur l'Autel même où elle vient de renverser une idole.



*Autel de Santa Fina. (Fragment)*

En 1475, Benedetto est à San Gimignano et il sculpte l'*Autel de Santa Fina*, dans cette délicieuse Chapelle que Ghirlandaio venait de décorer de ses admirables fresques.<sup>(1)</sup> Cette Chapelle dont l'architecture est de Giuliano da Majano, frère de Benedetto, aujourd'hui encore parfaitement conservée, est un des plus fins joyaux de l'art italien et peut être citée à côté de la Chapelle du Palais des Médicis, de la Chapelle du Cardinal de Portugal à San Miniato et de la Chapelle Portinari à San Eustorgio de Milan.

Toutefois il faut remarquer que l'Autel de Benedetto ne nous a pas été conservé dans sa forme première. La partie inférieure, la table de l'Autel avec ses supports et la frise de chérubins qui la surmonte, est une œuvre moderne.

Mais il y a plus; toute la partie supérieure, œuvre de Benedetto, a subi de grands changements; le sarcophage n'a plus de couvercle, et la frise en bas-relief, qui servait primitivement de prédelle à l'autel, est aujourd'hui placée à la partie supérieure, dans une

(1) Sur la détermination de la date des sculptures de Benedetto et des peintures de Ghirlandajo à San Gimignano, voir l'article de Baldoria dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1890, p. 60.



forme dont aucune œuvre italienne ne nous donne d'exemple. L'ensemble de cet autel est donc pour nous complètement défiguré, mais nous pouvons en admirer les détails, qui nous font connaître l'art de Benedetto sous sa forme la plus jeune et la plus délicieusement poétique. Ces Anges agenouillés, qui portent des candélabres, sont une nouvelle variation du motif créé par Luca, à la Sacristie du Dôme, et repris par Antonio Rossellino, dans la Tombe du cardinal de Portugal. Plus suaves et plus célestes encore sont les quatre



*Vierge de l'Autel de Santa Fina*

figures d'Anges, en léger relief, qui sont sculptées sur la partie centrale du Tabernacle. Jamais aucun sculpteur ne s'est autant rapproché du style divin de Luca della Robbia et n'a mis tant de pureté d'âme dans des formes plus belles. Ces Anges sont disposés autour de la Porte du tabernacle, au milieu d'une architecture qui, par de fins reliefs, donne très habilement l'idée de la profondeur, dans une manière dont nous avons déjà vu de nombreux exemples, mais qui trouve ici son expression la plus heureuse.

Les trois bas-reliefs représentant des Scènes de la Vie de Santa Fina sont semblables à ces jolis motifs que les peintres dessinaient sur la prédelle de leurs tableaux, en multipliant à plaisir tous les détails de l'architecture et du mobilier, pour donner à ces petites miniatures le charme qui résulte d'une fine et habile exécution.

Enfin l'œuvre est couronnée par une Vierge dans une Mandorla, adorée par deux Anges. C'est une variante du joli motif de Rossellino dans le Monument du Cardinal de Portugal et nous voyons là le premier exemple de ces admirables Madones de Benedetto que nous retrouverons plus tard dans la Tombe Strozzi, dans l'Autel de San Bartolo et à la Cathédrale de Prato.

Tout, dans ce Monument, concourt à exprimer la même idée. Certes Benedetto avait bien compris la vie de Santa Fina, la pauvre misérable, qui au milieu des plus cruelles souffrances, montrait une telle espérance, une telle confiance en Dieu, que tout se transfigurait pour elle et qu'elle vivait sur la terre comme si elle était déjà dans le ciel. L'œuvre entière de Benedetto exprime les sentiments les plus célestes et c'est bien vraiment là une des plus admirables visions des âmes saintes que l'art nous ait donnée.

Dans la *Madone dell' Ulivo*, de la Cathédrale de Prato, faite en 1480, Benedetto a repris le motif de la Madone de Santa Fina, transformant en statue en ronde-bosse l'œuvre créée tout d'abord en bas-relief, et lui donnant une forme si parfaite qu'il en fait une des plus belles images de la Vierge que la sculpture ait créées. Dans cette étude des maîtres de la seconde moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, ce sont toujours les mêmes mots que je suis obligé

d'employer, parce que les artistes se sont appliqués à redire le même thème, à prolonger leurs louanges envers la Vierge Marie, sans jamais se lasser de célébrer sa beauté et de dire leur amour pour elle. Ce qui les distingue entre eux ce n'est pas la nature de leur pensée, mais la forme spéciale qu'ils lui ont donnée; ce qu'il faut noter, c'est le petit trait particulier qui varie la position des bras, la forme des mains, le port de la tête. Ici Benedetto a excellé à dire, par une attitude très simple et un peu abandonnée, le calme de cette scène, et il a reproduit à merveille la joie profonde de la Vierge, toute concentrée dans son rêve de bonheur, et le regard limpide, si plein de tendresse du petit enfant, levant sa main pour bénir. Les draperies contrastent singulièrement, par leur souplesse, avec les draperies compliquées de Verrocchio et de Pollaiuolo. C'est la nature même, vue par l'œil le plus fidèle, et imitée par la main la plus habile. Il n'y a pas dans cette Madone le trait ferme, ni la suprême distinction que nous avons admirés chez Luca della Robbia, notamment dans la Madone d'Or San Michele, mais il y a plus de tendresse, plus d'élan, il y a cette expression plus exubérante de joie que nous ne retrouverons au même degré que dans les œuvres d'Andrea della Robbia.

Le Musée de Berlin possède une belle Vierge de Benedetto da Majano, qui a de grands rapports avec la Madone précédente.



*Madone dell'Ulivo*

En 1475, Benedetto recevait la commande, pour le Palais de la Seigneurie, d'une *Porte* qu'il termina en 1481. Cette *Porte* qui est de beaucoup la plus belle *Porte* d'intérieur de Palais que l'art italien ait créée, fait communiquer le Salon de l'Horloge avec le Salon de l'Audience, et elle est sculptée sur ses deux faces; mais la partie qui donne sur la salle de l'Horloge est la plus ornée, comme représentant l'entrée principale. Aujourd'hui il ne reste sur les parois des murs que les parties purement architecturales; les statues qui décoraient le sommet de la *Porte*, sur ses deux faces, une *Justice*, un *S. Jean Baptiste*, deux *Groupes d'Ange* portant des guirlandes sont au Musée du Bargello. Formons des vœux pour qu'en Italie, dans ce cas comme dans bien d'autres semblables, on reconstitue le Monument de Benedetto da Majano dans sa forme première. Ce serait ici d'autant plus facile que tous les fragments enlevés à cette *Porte* existent encore et sont la propriété de l'Etat.



*La Justice*

rappelle le S. Jean Baptiste de Donatello, dans la collection des Martelli, et les *Anges*, aux formes potelées, qui soutiennent des guirlandes, forment deux groupes de l'effet le plus brillant. Ces œuvres, actuellement au Bargello, comptent parmi les plus belles de ce Musée où sont tant de chefs-d'œuvre de la sculpture italienne.<sup>(2)</sup>

C'est à ce moment sans doute, c'est-à-dire dans la décade de 1480, que Benedetto fit la *Chaire de Santa Croce*. On a coutume de dire que c'est la plus belle Chaire de l'Italie, mais il y a là quelque exagération, car la Chaire de Benedetto ne peut avoir le pas sur les Chaires de Nicolas de Pise et de Donatello. Mais si les Chaires de Nicolas de Pise restent incomparables par la puissance de la conception et la force des lignes architecturales, et celles de Donatello par la beauté supérieure des bas-reliefs, Benedetto prend place immédiatement après

Dans cette Porte, Benedetto se montre architecte et décorateur du goût le plus brillant et le plus exquis. On peut constater quel progrès, en un demi-siècle, l'art florentin a réalisé depuis la Porte si simple de la Chapelle Pazzi de Brunellesco. Benedetto résume tout l'art de la première Renaissance, dans les ornements des chambranles et de la frise, du tympan, et dans ces ravissants chapiteaux si heureusement décorés de petites figures. Celui que nous reproduisons, où l'on voit au milieu d'une coquille, une Hébée versant une liqueur dans un vase tenu par l'Amour, est une œuvre très originale, du plus délicieux effet décoratif.<sup>(1)</sup>

La *Justice*, est une charmante figure, au port noble et hardi ; le *S. Jean*, par sa grâce et son élégance, par la délicatesse et la précision de ses formes,

*S. Jean Baptiste*

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) J'apprends qu'on vient de replacer récemment ces anges, à leur place primitive, sur la Porte de l'audience au Palais vieux.

eux, et il a pour lui de représenter, à un degré tout à fait rare, l'art brillant du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle florentin.

Peut-être pourrait-on reprocher à cette Chaire un peu de mièvrerie et de complication, certain manque de force dans les profils, notamment dans la frise et la corniche supérieure; mais toute la partie inférieure, tous les supports, sont d'une richesse inventive qui rattache l'art de Benedetto à celui de Donatello. Benedetto, pour donner plus d'ampleur à ses supports, ne se contente pas d'une simple console; il relie cette console au corps principal de son œuvre par un large membre d'architecture, imitant la manière même de Donatello dans sa Cantoria. On remarquera avec quel art, pour animer les supports de cette chaire, pour rompre la monotonie que pourrait engendrer le luxe excessif des arabesques, Benedetto a disposé des niches, où, sur des fonds de marbre sombre, se détachent des figures de Vertus. Au point de vue du sentiment décoratif, de la finesse de chaque détail, du goût qui préside à toute cette richesse, c'est une œuvre unique dans l'art italien.



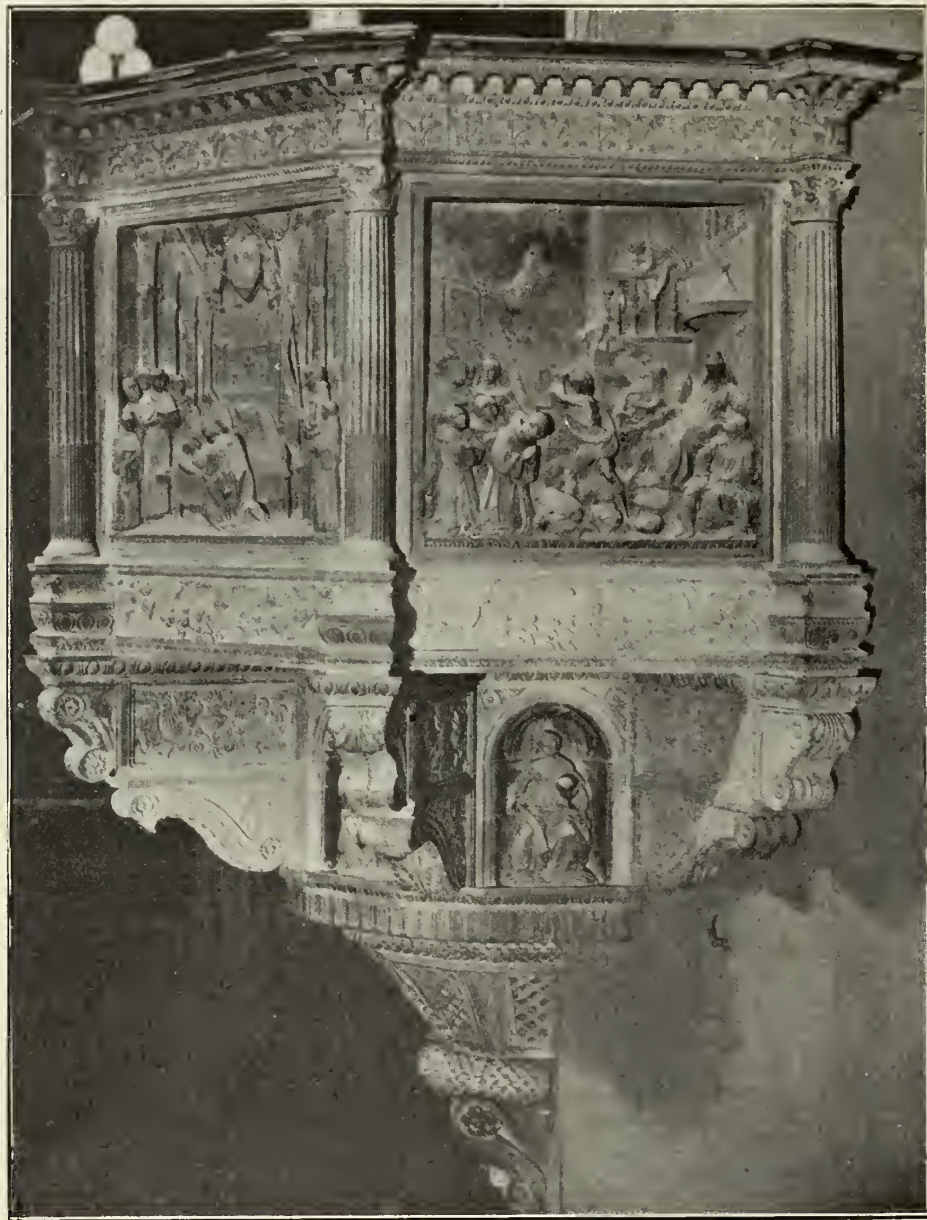
*Anges porte-flambeaux*

Tout autant, et plus encore peut-être, que par son ordonnance et sa décoration, cette Chaire mérite d'être admirée en raison des bas-reliefs qui la décorent. Benedetto se rattache étroitement à l'art de Ghiberti et de Donatello, cherchant comme eux à lutter par son ciseau avec le pinceau des peintres, mais il est moins compliqué que Ghiberti, moins agité que Donatello, et il crée un art, qui n'est pas plus génial sans doute, mais qui est d'une logique et d'une mesure qui lui assigne le premier rang dans l'art du bas-relief après les grands maîtres que je viens de citer. S'il ne les égale pas, c'est que sa pensée n'a pas la même puissance, la même valeur expressive, c'est que ses formes n'ont pas la même noblesse de style.

Dans les *Obsèques de S. François*, Benedetto donne vraiment le modèle le plus achevé d'une composition que tant d'artistes ont cherchée. C'est beau comme les *Obsèques de S. Etienne* de Filippo Lippi, dans le chœur de Prato. Avec quel art Benedetto creuse le fond de son bas-relief pour donner l'impression d'une église, avec la fuite de ses trois nefs, et comme, sur ce fond brillant, il dispose clairement la scène principale, mettant en valeur la figure du mourant, si discrètement entourée de figures à faible relief, tandis



que sur les côtés, comme pour faire un cadre somptueux, se déploie le cortège des prêtres disant les dernières prières.



*Chaire de Santa Croce*

Non moins étonnante est la scène de la *Décapitation* : à droite, le beau groupe des juges ordonnant le supplice, à gauche, la troupe des saints attendant le martyr, et, au milieu, au-dessus des corps décapités, le bourreau brandissant son épée. Cette figure du bourreau demi-nu, par la précision et le trait nerveux du dessin, se rapproche des œuvres les plus savantes de Verrocchio et de Pollaiuolo.

Le *Monument Strozzi*, de l'église Santa Maria Novella, fait en 1491-93, comprend, au-dessus d'un simple sarcophage en marbre noir, une Madone entourée d'anges. C'est

le délicieux motif créé par Antonio Rossellino, dans la Tombe du Cardinal de Portugal. Ici encore, au risque de nous répéter sans cesse, il faut signaler le charme religieux de l'œuvre de Benedetto, qui est une véritable vision du ciel. Amour, prières, bonheur céleste, ce sont les idées que ces maîtres répètent à l'infini sans se lasser. La Vierge tenant amoureusement l'enfant contre son sein, est placée dans un petit médaillon où est détaillée, avec l'art le plus consommé, une couronne de roses.<sup>(1)</sup>

Au point de vue architectural et décoratif, le *Ciborium*, fait pour l'Autel majeur de S. Dominique de Sienne, est un nouveau chef-d'œuvre. Ces œuvres si riches et si compliquées sont difficiles à décrire. La gravure que nous publions nous dispense de cette tâche aride. Il nous suffit de signaler l'ampleur des formes et le luxe pompeux du décor, dans une manière qui s'éloigne de la forme simple et élégante de Michelozzo, et qui, comme la Chaire de Santa Croce, dérive de l'art puissant de Donatello.

Aux côtés du *Ciborium* étaient placés deux *Anges agenouillés*, portant des candélabres. C'était là une des formes les plus habituelles pour décorer un autel : un *Ciborium* accompagné de deux *Anges*. Aujourd'hui, malheureusement, il n'y a peut-être pas un seul Autel qui ait conservé cette décoration ; et, à S. Dominique de Sienne, ni le *Ciborium*, ni les *Anges* ne sont à leur place. Ces *Anges* rappellent les *Anges* porte-flambeaux de l'Autel de Santa Fina, mais ils sont à un degré plus haut dans l'art de Benedetto, en raison de la souplesse plus grande de l'attitude, de l'ampleur des draperies et surtout de la délicieuse expression des visages. C'est le véritable pendant des *Anges* de Civitali à l'Autel de Lucques.

Un *Ange* en terre-cuite, appartenant à la collection Morelli (aujourd'hui au Musée de Bergame) est du même sentiment que les *Anges* de Sienne.<sup>(2)</sup>

Dans la vie d'Antonio Rossellino nous avons vu qu'il lui avait été commandé à Naples, pour Marie d'Aragon, un Tombeau semblable à celui du Tombeau du cardinal de Portugal. M. Bode analysant avec un sens très judicieux ce tombeau a montré, que la partie supérieure, la Vierge et les *Anges*, avait dû être exécutée non par Rossellino mais par Benedetto da Majano.



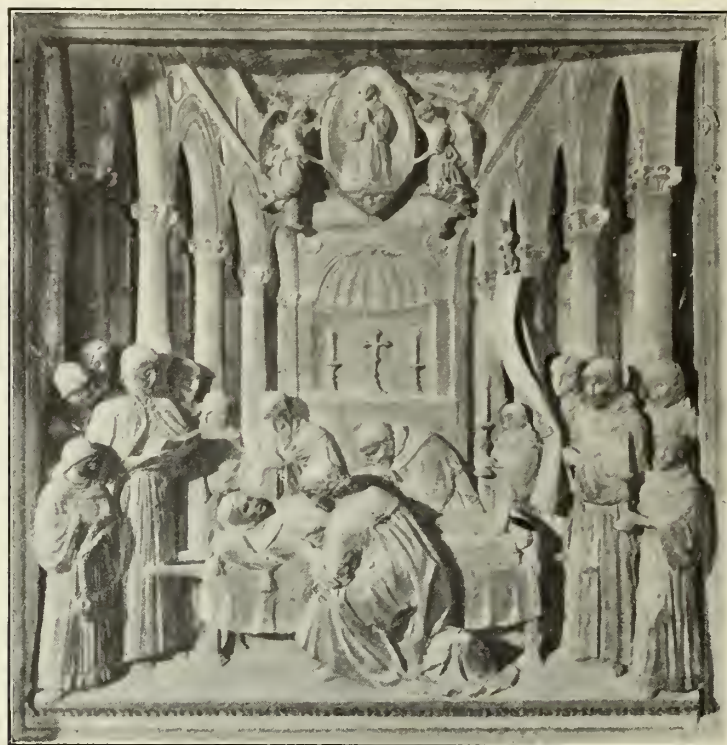
La Force. (Chaire de Santa Croce)

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Cet Ange a été gravé par M. GUSTAVO FRIZZONI dans son ouvrage : *La Galleria Morelli in Bergamo*, pl. XVIII.



Après avoir terminé l'œuvre commencée par Rossellino, Benedetto fit, à Naples, pour l'Eglise de Monte Oliveto, un grand *Retable* d'autel, dont l'exécution est tout entière de sa main, mais qui, dans ses lignes générales, reproduit l'Autel fait par Rossellino, quelques années auparavant, dans la même église. C'est la même disposition d'un grand bas-relief central, ayant sur les côtés deux figures de saints placées dans des niches; et, comme architecture, une prédelle, de grands pilastres cannelés et une corniche sur laquelle des Anges tiennent des guirlandes. La seule différence importante est que Benedetto substitue, aux motifs purement ornementaux de



*Les obsèques de S. François. (Chaire de Santa Croce)*



*La décapitation de S. François. (Chaire de Santa Croce)*

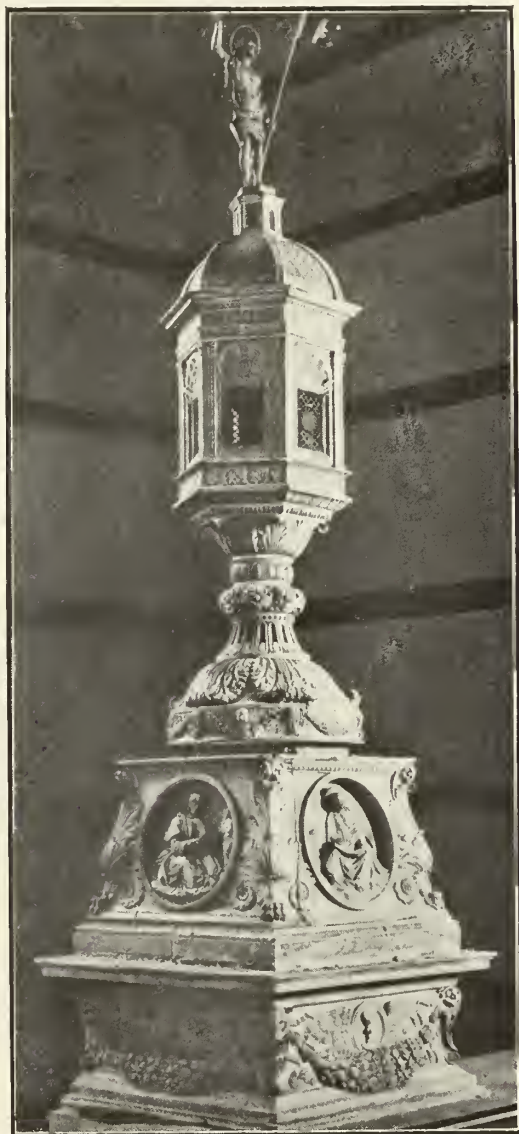
la prédelle, une série de sept bas-reliefs; et par là, par cette prodigalité d'invention, il montre bien sa sympathie particulière pour cette forme du bas-relief qui donnait libre champ à sa riche imagination. Ces bas-reliefs représentent diverses scènes de la vie du Christ: la Nativité, l'Adoration des Mages, la Résurrection, la Mise au Tombeau, l'Ascension, la Descente du S. Esprit et la Mort de la Vierge. Dans les grandes figures du *Retable*, dans le motif central représentant l'Annonciation, et dans les figures de Saints, nous voyons le style de Benedetto tendre à s'épaissir. Il s'éloigne de plus

en plus du style délicat de Rossellino, pour chercher des formes plus amples, des draperies

plus lourdes, des membres plus robustes. Il suit la même voie que Civitali, mais, dans ses figures de saints, il n'atteint pas à beaucoup près à l'individualisme, au caractère, à la puissance, que nous avons admirés dans les statues de la Cathédrale de Gênes.

Cette seconde manière de Benedetto apparaîtra plus visible encore dans sa dernière grande œuvre, dans l'*Autel de San Bartolo*, fait à San Gimignano, en 1494. Vingt ans auparavant, il avait fait dans la même ville l'*Autel de Santa Fina*. L'œuvre de la fin de sa vie est d'une ordonnance architecturale plus somptueuse; les figures sont plus savantes, les formes plus pleines, les draperies plus amples et plus souples, mais il y avait, dans le style des figures de Santa Fina, une jeunesse, une fraîcheur, une pureté de sentiment, qui ne se retrouvent plus dans l'*Autel de San Bartolo*. Peut-être Benedetto ne l'a-t-il pas exécuté tout entier lui-même? Et ce qui donnerait quelque crédit à cette hypothèse, c'est la supériorité de la figure de la Vierge, beaucoup plus belle que les autres parties du Monument, et qui est la digne rivale de la Vierge du Monument Strozzi.

Les dernières œuvres que nous possédons de Benedetto sont les deux statues, la *Vierge* et de *S. Sébastien*, qu'il légua, inachevées à sa mort, à la Miséricorde de Florence. Ces statues, encore placées au même lieu, sont très intéressantes, car, plus encore que l'*Autel de San Bartolo*, elles nous montrent ce style nouveau qui, déjà dans les dernières années du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, par protestation contre le style trop aigu et trop compliqué de Verrocchio et de Pollaiuolo, et, par suite d'une certaine imitation de l'antique, allait tendre aux amplifications pompeuses du xvi<sup>e</sup> siècle. La *Vierge* de la Miséricorde, avec ses membres trop gros et ses draperies épaisses, ne semble plus appartenir à l'art des maîtres que nous étudions dans ce livre et se placerait plus naturellement dans le groupe de Michel-Ange et de ses disciples. De même, c'est dans une forme inspirée de l'antique que sont conçus les nus du *S. Sébastien*, nus d'une grande beauté, moins sévères que les nus de Pollaiuolo et de Verrocchio, et qui annoncent déjà la souplesse des marbres de Michel-Ange.



Ciborium  
de l'église S. Dominique de Sienne



Il est fort peu d'artistes qui aient eu des aptitudes aussi variées que Benedetto. Après l'avoir vu si éminent dans tant de genres divers, nous aurons encore à ajouter qu'il fut non moins admirable dans l'art du portrait. Le *Buste de Pietro Mellini*, buste où la face ridée du vieillard est rendue avec un art prodigieux, est une œuvre sans rivale dans l'art de la sculpture. Ce buste qui évoque, sans qu'on puisse s'en défendre, le souvenir des chefs-d'œuvre de l'art flamand, notamment celui de l'Homme à l'œillet de Van Eyck, a été fait précisément au moment où parvenait à Florence le Retable d'Ugo van der Goes qui eut tant d'influence sur l'école florentine. Benedetto, sans doute, a subi cette influence, comme l'a subie Ghirlandajo dans son *Adoration des bergers*, où les figures des bergers sont rendues avec les mêmes traits énergiques, avec le même réalisme que nous admirons dans le Pietro Mellini. Ce buste est pour ainsi dire le dernier résultat de toutes les recherches florentines. L'art florentin, tout d'abord très sobre, très sommaire, où la physionomie n'est vue que dans les grands effets d'ensemble, se préoccupe de plus en plus de l'étude des détails et aboutit dans sa forme la plus raffinée au buste de Pietro Mellini. C'est une œuvre surprenante à laquelle vraiment on ne saurait faire aucun reproche, mais qui est bien réel-



*Ange, de l'Autel de Sienne*

lement sur la limite au-delà de laquelle l'art ne peut que déchoir; un pas de plus, et la trop grande prédominance accordée aux accidents secondaires de la forme va faire oublier la pensée. Cet art, du reste, tel que nous le trouvons entre les mains de Benedetto da Majano n'ira pas plus loin; il disparaîtra avec lui. Car les maîtres italiens nés après 1450 ne voudront plus faire de portraits. C'est seulement, on peut le dire, de nos jours, que l'art florentin a repris ses traditions au point où Benedetto da Majano les avait laissées.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, nous trouvons des œuvres italiennes où le marbre est fouillé jusqu'à imiter les plus petits accidents de la peau, jusqu'à reproduire, dans le costume, la nature des tissus et les fils les plus ténus de la dentelle, et ces œuvres nous sont un éclatant témoignage qu'il y a, dans l'imitation de la nature, des choses que l'art ne doit pas rechercher, d'abord parce que l'art est impuissant à les rendre, et

ensuite, et surtout, parce que cette représentation, qui n'a pas pour but l'expression d'une pensée, est complètement dépourvue d'intérêt. Si Benedetto da Majano n'encourt pas de pareils reproches, son œuvre est cependant faite pour faire naître quelques inquiétudes au sujet de l'avenir.

Le style du Pietro Mellini est assez rare dans l'école florentine. Je ne le retrouve que dans une seule œuvre, dans le petit *Monument de l'évêque Donato Medici*, de la Cathédrale de Pistoie, où la figure, et surtout les mains, sont traitées dans la même manière que le Pietro Mellini. Les mains de l'évêque sont un prodige, et il est impossible de rendre



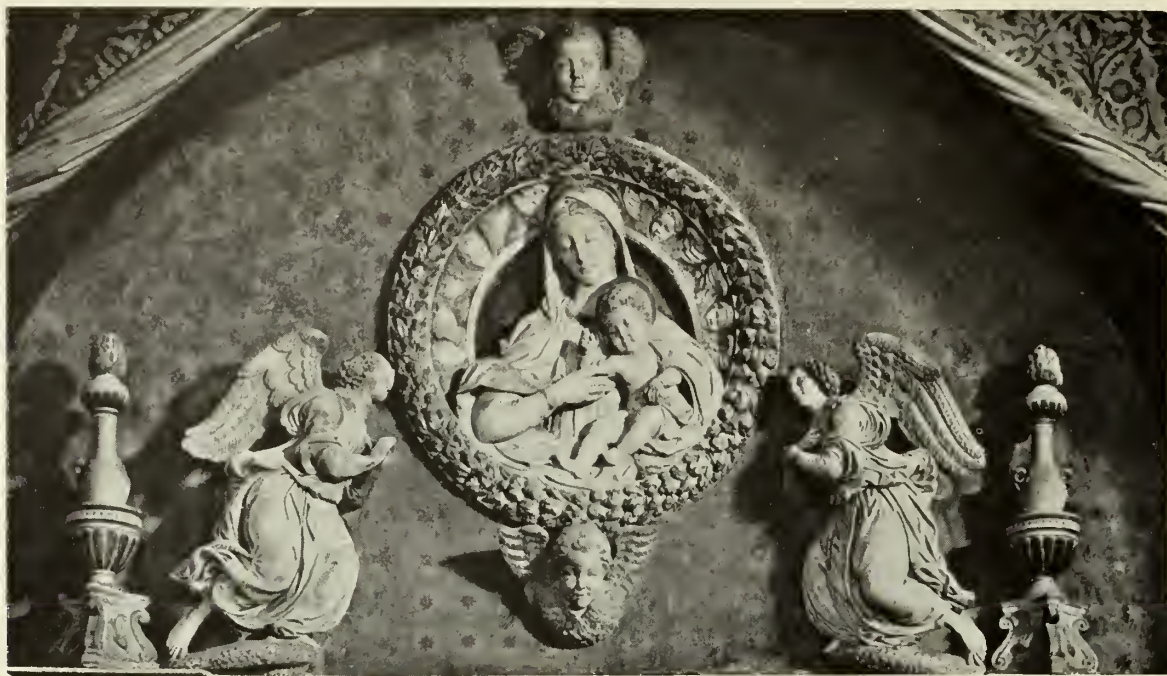
*Autel de Monte Oliveto, à Naples*

avec un ciseau plus souple, plus minutieux et plus ample en même temps, cette peau ridée, trop large pour les os décharnés qu'elle recouvre. Ce buste de l'évêque Donato Medici est daté; il a été fait un an après le Pietro Mellini, et je ne vois pas quel autre maître que Benedetto da Majano aurait pu le faire.<sup>(1)</sup>

De Benedetto, nous connaissons un certain nombre d'autres portraits. Pour le Dôme de Florence, il a fait deux médaillons: l'un représentant Giotto, qui n'étant qu'une figure conventionnelle, n'a pas grand intérêt pour nous, et un autre, celui du musicien

(1) Traits secondaires en faveur de cette attribution: les cheveux traités par des tailles courtes et très rapprochées, comme dans le Mellini et le Strozzi du Louvre; les oreilles semblables à celles de l'Onofrio Vanni; les manches fermées par des boutons comme dans les Anges de Sienne et de Bergame. Les fruits du socle semblable à ceux des Enfants porte-guirlandes du Bargello et à ceux de la Chaire de Santa Croce.





*Vierge, de l'Autel de San Bartolo*

Squarcialupi, qui, sans être, comme le Pietro Mellini, d'une exécution minutieuse qui n'aurait pas convenu pour un buste placé à une certaine hauteur sur les murs de la Cathédrale, est une œuvre très vivante et d'un très beau caractère. Ces deux portraits continuent cette série de bustes élevés par la République en l'honneur des grands citoyens, série que nous avons vu commencer par le buste de Brunelleschi, fait par Buggiano.



*S. Sébastien*

Le Buste d'Onofrio Vanni, de la Collégiale d'Empoli, fait en 1493, cinq ans après sa mort, ne saurait avoir la finesse d'un portrait fait sur nature.

Le plus beau buste de Benedetto, après le Pietro Mellini, est le *Filippo Strozzi* du Musée du Louvre, figure moins fouillée, mais très digne dans sa simplicité, qui, plus que le Mellini, représente le type du portrait florentin dans la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Le terre-cuite originale de ce Buste est au Musée de Berlin.

Avant de quitter, avec Benedetto da Majano, le groupe des sculpteurs florentins ayant travaillé le marbre, je dois citer quelques bustes dont on n'a pas encore pu déterminer les auteurs. Le plus admirable est le Buste, dit *Buste de Machiavel*, du Musée du Bar-

gello.<sup>(1)</sup> C'est, avec le Buste de jeune Seigneur, de Pollaiuolo, la plus étonnante évocation de l'âme italienne du x<sup>v</sup>e siècle. Mais si le Buste de Pollaiuolo nous dit la grâce, la distinction, la finesse d'un jeune seigneur florentin, devant le Buste de Machiavel nous sentons surtout l'énergie, l'impérieuse volonté de ces citoyens soumis parfois à de si rudes



*Buste de Pietro Mellini*

épreuves. Ce regard, qui semble lancer des éclairs, cette bouche volontaire, ce front méditatif, cette rude ossature du visage, cette attitude rigide comme une barre d'acier, tout nous donne l'impression d'une volonté capable de surmonter tous les obstacles et que rien ne saurait fléchir.

La *Società Colombaria* de Florence, possède un autre buste, également donné comme étant le Buste de Machiavel, mais sans plus de vraisemblance. C'est encore une œuvre de la plus grande valeur, disant, non plus le prestige de la beauté ou l'énergie du caractère, mais la finesse de l'intelligence, les recherches et les préoccupations de l'homme de pensée. A l'attitude hautaine de buste précédent, se substitue l'attitude penchée, si familière

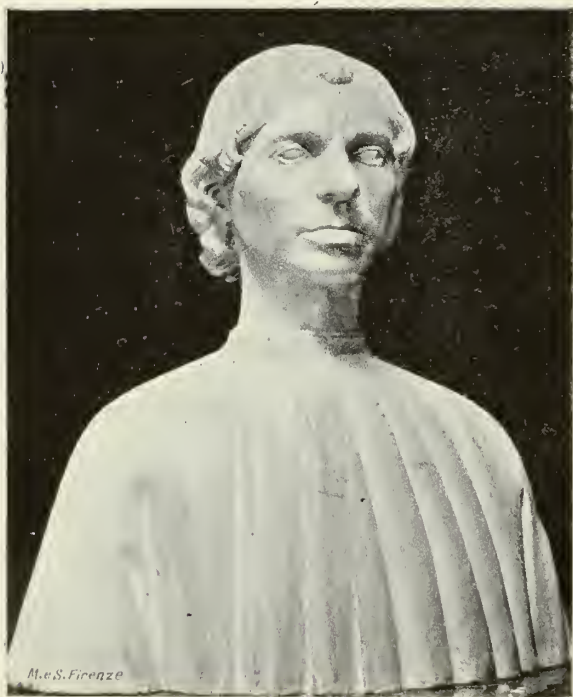
(1) M. VILLARI, l'illustre historien de Machiavel, pense, en effet, que ce Buste ne reproduit pas les traits de Machiavel.



aux hommes de réflexion. Ce regard à demi-voilé, tourné vers la terre, ces lèvres fines, ce nez mince, ce visage fatigué, tout nous dit que nous sommes en présence d'une nature douce et mélancolique et il semble que notre imagination ne saurait concevoir une image plus parfaite de la physionomie d'un lettré florentin, d'un humaniste ami des Médicis.

Au Musée du Bargello, deux petits bas-reliefs, représentent, en profil, l'un, la figure du duc Francesco Sforza, l'autre, celle du duc Frédéric d'Urbino. Ces deux bas-reliefs, d'un très grand intérêt, sont l'œuvre de deux maîtres différents et doivent être distants l'un de l'autre d'une vingtaine d'années environ. En effet les deux princes sont représentés dans les dernières années de leur vie, Francesco Sforza dans la décade de 1460, et le duc d'Urbino dans celle de 1480. Les deux figures sont également intéressantes par la finesse de l'observation; et c'est un singulier contraste que de voir, côte à côte, la figure extraordinairement intelligente du duc Sforza, avec cet air rusé que lui donnent ses lèvres minces et ses petits yeux à peine entr'ou-

verts, et, d'autre part, la figure si franche et si énergique du duc de Montefeltro.



*Buste supposé de Machiavel*



*Monument de l'évêque Donato Medici*

Le nombre et l'importance de ses travaux de sculpture n'ont pas suffi à remplir toute la vie de Benedetto. Une partie de sa jeunesse fut presque exclusivement consacrée à d'autres travaux, à des travaux en marqueterie, qu'il fit en collaboration avec son frère, l'architecte Giuliano da Majano. Les plus belles de ces marqueteries sont celles des Armoires de la Sacristie du Dôme et de la Porte de la Salle de l'Audience au Palais vieux.

Enfin il faut dire que ce grand sculpteur fut aussi un grand architecte. Disciple de Brunelleschi et de Michelozzo il a construit le Palais Strozzi le seul palais florentin

qui puisse rivaliser avec le Palais Pitti et le Palais Médicis. Depuis quelques années, il est

vrai, on a voulu ôter à Benedetto l'honneur d'avoir construit le Palais Strozzi, pour le donner à Giuliano da San Gallo. Les études des spécialistes nous apprendront ce qu'il faut penser de cette opinion pour nous un peu inattendue. Mais, quoi qu'il en soit, alors même que Benedetto ne serait pas l'auteur du Palais Strozzi, il resterait un des plus grands artistes dont l'Italie ait le droit de s'enorgueillir.



*Chapiteau de la Porte de l'Audience  
au Palais vieux*







*Christ*  
*du Mont de Piété de Florence*

## ANDREA DELLA ROBBIA

1435 - 1525

APRÈS avoir étudié les artistes ayant travaillé le marbre, Desiderio, Antonio Rossellino, Mino, Civitali et Benedetto da Majano, nous arrivons à Andrea della Robbia, maître qui s'est presque exclusivement occupé de travaux en terre-cuite émaillée. Cet art avait l'avantage d'être beaucoup moins coûteux que la sculpture en marbre et de permettre une production plus rapide; c'est ce qui explique le nombre prodigieux d'œuvres d'art qui sont sorties de l'atelier des Della Robbia. A lui seul Andrea produit autant que tous les autres sculpteurs ses contemporains, et nous devons, dans ce volume, lui réserver une place proportionnée au nombre et au mérite de ses œuvres.

Andrea della Robbia, qui est un des plus grands maîtres de l'art italien, ne jouit pas encore de la renommée à laquelle il a droit. Cela tient en partie à ce que la ville de Florence ne possède qu'un petit nombre de ses œuvres. Un des plus grands services que la Maison Alinari ait rendu à la cause de l'art a été de rechercher et de reproduire les merveilles que renferment les couvents de la Verna, de Sienne, d'Arezzo, de Montepulciano, de Prato, d'Assise, de Viterbe et de Bolsena. Les couvents des Franciscains, en particulier, sont très riches en œuvres d'Andrea della Robbia.

Andrea, neveu et fils adoptif de Luca, a été élevé par cet illustre maître et associé de bonne heure à ses travaux; il a hérité de son atelier et, plus exclusivement encore que Luca, il s'est consacré à ces terres-cuites émaillées qui excitaient une si vive admiration dans toute la Toscane et dont la production resta le secret de l'atelier des Della Robbia.



Andrea est né 45 ans après Luca, et, à Florence, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, dans cette période si active où les cerveaux sont en continuelle effervescence en incessant travail de création, ce laps de temps suffit pour introduire dans les arts de profondes modifications. Quoique Andrea ait été élevé par Luca, les différences de pensée, de compréhension de l'art, furent assez notables entre les deux artistes pour qu'on puisse aisément déterminer le caractère de leur style.

Au point de vue de la forme, Andrea n'est pas un aussi grand maître que Luca. Il n'a pas la pureté de son style, ni la même recherche des lignes idéales; il ne s'élève pas aussi haut dans le culte des belles formes. S'il agit ainsi, c'est peut-être parce que son âme est plus profondément religieuse, et parce qu'étant préoccupé surtout de l'expression des idées, il n'attache plus la même importance aux formes elles-mêmes. Andrea est avant tout un maître religieux; ce qui le caractérise essentiellement c'est la profondeur et l'exclusivisme de ses sentiments. Plus chrétien encore que Luca, à aucun moment de sa vie il ne s'est laissé distraire par la moindre préoccupation profane.

Comme tous les maîtres de son âge, il a exprimé surtout les sentiments les plus tendres, et il a excellé à dire le merveilleux poème de la Vierge Marie adorant son divin fils. Mais il ne faudrait pas considérer Andrea, ainsi qu'on le fait trop souvent, comme un artiste uniquement capable d'exprimer des sentiments délicats. Il a su parfois s'élever jusqu'aux plus hauts sommets de l'expression dramatique. C'est l'âme tout entière de S. François d'Assise que nous voyons revivre en lui, avec son ardente sensibilité, son ascétisme, son mépris de la vie, la tension de tout son être vers l'amour de Dieu. Son

art si tendre, si impressionnable, a été également apte à dire les extases de l'amour céleste et les inquiétudes, les terreurs, les souffrances de la vie des saints.

Ce caractère général de la pensée d'Andrea étant déterminé, voyons comment il se manifestera dans ses œuvres. Andrea va se servir de l'art créé par Luca et il lui fera produire toutes ses conséquences. Ayant dans les mains un procédé qui lui permet de lutter avec les peintres, il va faire des tableaux. Sa pensée ne se limite plus à suivre les contours d'une figure; il recherchera les grandes ordonnances, les scènes multiples qui parlent à l'esprit et évoquent des pensées reli-



*Enfant, de l'Hôpital des Innocents*

gieuses. Utilisant les ressources particulières à l'art de l'émail, il créera un art tout à fait différent de l'art du bas-relief conçu par Ghiberti et Donatello. Sans chercher aucune ressource de perspective, sans employer les délicates nuances de modelé de Donatello, ou les violentes oppositions des reliefs de Ghiberti, conservant presque toujours ses figures sur le même plan, faisant rarement emploi du paysage, se contentant de tirer parti de

la simple opposition de deux couleurs, surtout des quelques traits qui, marquant la prunelle de l'œil et la ligne des sourcils, lui permettent de donner tant d'expression aux visages, il compose ses tableaux d'autel comme le faisaient les vieux maîtres giottesques, dans la forme hiératique de l'art chrétien du moyen-âge.

A vrai dire, Luca lui avait donné l'exemple des grandes scènes religieuses, par ses deux bas-reliefs de la *Résurrection* et de l'*Ascension*, et ce sont précisément ces deux compositions qu'Andrea a le plus étudiées et dont les influences sont le plus visibles dans ses œuvres.

Le catalogue des œuvres d'Andrea est très difficile à dresser, car ici, le premier jalon, le premier document dont nous nous servons dans nos études sur l'art italien, le texte de Vasari, est tout à fait insuffisant. Vasari, qui cependant a connu et beaucoup admiré Andrea, est très sobre de renseignements sur ses travaux. Il ne lui consacre qu'une page, accidentellement, à la suite de la vie de Luca, et il ne cite que les œuvres suivantes :

1. Travaux à Arezzo: Autel de marbre, servant de cadre à une peinture de Parri di Spinello (église de Santa Maria delle Grazie). – Un retable pour la Chapelle de Puccio di Maggio, dans l'église de San Francesco. – Un bas-relief représentant la *Circoncision*, dans la même église (cette œuvre n'existe plus). – Un bas-relief dans l'église de Santa Maria in Grado. – La *Trinité* pour l'église de la Compagnie de la Trinité.
2. Travaux à la Verna: Vasari, sans désigner aucune œuvre, dit qu'Andrea fit, dans l'église et dans d'autres lieux de la Verna, beaucoup de travaux.
3. Bas-reliefs de la Loggia di San Paolo à Florence.
4. Bas-reliefs de la Loggia dell'Ospedale degli Innocenti.

A la liste des œuvres fournie par Vasari, il faut ajouter les travaux que les recherches dans les archives nous ont fait connaître comme étant d'Andrea. Ce sont :

La Madone du Musée du Dôme de Florence, 1489.

La Frise et les Evangélistes de la Madone delle Carceri à Prato, 1491.

Travaux dans le couvent de San Frediano. Résurrection et Frise de chérubins, 1501.<sup>(1)</sup>

Tympan de la Cathédrale de Pistoie, 1505.

Travaux à l'église de la Madone della Quercia et à l'église des Florentins à Viterbe, 1508 à 1510.

Une Adoration des bergers, faite pour les Dominicains de Pian di Mugnone, 1515. Il en subsiste des fragments.

Ajoutons que le Tympan du Dôme de Prato, portant la date de 1489 et étant semblable à d'autres œuvres d'Andrea, notamment à la Madone du Musée du Dôme, qui est



Enfant, de l'Hôpital des Innocents

(1) D'après MM. Cavallucci et Molinier, des fragments, des anges et quatre soldats endormis, paraissant former la partie inférieure d'une *Résurrection du Christ*, se trouvent aujourd'hui dans la cour de la casa Mozzi, et pourraient provenir du couvent de San Frediano.



de la même année, peut être classé parmi les travaux certains d'Andrea. — Telles sont les œuvres d'Andrea dont l'attribution et la date nous sont connues. C'est d'après elles que nous devons nous faire une idée de son style et que nous pourrons, parmi les innombrables terres émaillées de la Toscane, reconnaître celles qui lui appartiennent.

Si nous pouvions parvenir à connaître quelle fut exactement la marche, l'évolution, du talent d'Andrea, nous aurions une grande facilité dans cette recherche. Malheureusement nous n'avons aucune date se référant à ses plus importants travaux, à ceux de la Verna, d'Arezzo, de la Loggia San Paolo, de la Loggia des Innocents, et nous ne connaissons guère que des dates de Madones.

Pour classer les œuvres d'Andrea nous devons nous rappeler qu'il a travaillé auprès de Luca jusqu'à sa quarante-cinquième année; et il est à supposer que dans toutes les œuvres de la première partie de sa vie, il s'est inspiré de l'art de ce grand maître. C'est pourquoi il sera tout naturel de classer au début de sa carrière les œuvres les plus simples et les plus pures de style. En avançant en âge, Andrea, suivant l'évolution générale de l'école florentine, complique son art et, en particulier, adopte ces draperies surchargées, aux plis multiples, que Verrocchio et Pollaiuolo avaient mises à la mode. Plus tard enfin, dans une troisième manière, nous le verrons subir l'action

de la Renaissance, et adopter ce style plus large, parfois trop lourd ou trop sommaire, qui allait se substituer à la finesse si exquise, mais souvent trop minutieuse, des maîtres du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

### *Première manière*

Andrea, né en 1435, avait quarante-cinq ans lorsque mourut Luca della Robbia, son oncle et son maître. Il n'est pas douteux qu'il n'ait produit avant ce moment un certain nombre d'œuvres. Nous en avons du reste une



*Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani*

preuve positive dans le testament de Luca della Robbia, fait en 1471, qui nous dit qu'à cette époque Andrea était déjà un maître célèbre dont les œuvres se vendaient à très haut prix.<sup>(1)</sup>

(1) « Et adeo quod ipse Andreas mediante industria dicti Luce et ejus documenti habet artem lucrativam, adeo quod usque in hodiernum diem satis superlucratus est, et hodie superlucatur, et in futurum actus est superlucrari... »



*Enfant, de l'Hôpital des Innocents*

Les documents ne nous disent pas quelles œuvres Andrea avait faites avant la mort de Luca, mais il est à présumer que ce sont celles qui ont le plus de rapports avec les œuvres de ce grand maître. Andrea, travaillant dans l'atelier de son oncle, sous ses yeux et sous sa direction, a dû s'inspirer de son style et il est probable qu'à ce moment il lui a ressemblé plus que dans aucune de ses œuvres ultérieures.

M'appuyant sur ces considérations, je pense que la plus ancienne œuvre que nous possédions d'Andrea est la série de petits *Enfants* décorant la façade de l'Hôpital des enfant trouvés (*Ospedale degl' Innocenti*).

Je ne connais aucune œuvre d'Andrea qui rappelle de plus près l'art de Luca, et il n'est pas téméraire de penser qu'ici le vieux maître a conseillé et guidé son jeune neveu. C'est Luca, sans doute, qui lui aura dit quel parti on pouvait tirer de la répétition d'un même motif et quel intérêt pouvait présenter une même idée exprimée sous diverses formes. Andrea était un artiste admirablement doué, mais peut-être que cette idée si simple et si géniale de décorer la façade d'un hôpital par une série de médaillons représentant des enfants emmaillottés était celle d'un maître plus familiarisé qu'il ne l'était alors lui-même avec toutes les ressources de son art.



Adoration de l'enfant Jésus. (Couvent de la Verna)

Un second argument résulte de la riche coloration des émaux, Andrea n'a jamais beaucoup recherché les effets de coloration, et nous savons, au contraire, que Luca, surtout à la fin de sa vie, avait été très épris de telles recherches. Les émaux colorés des Enfants de l'Hôpital sont d'une variété et d'un éclat que l'on ne retrouve au même degré que dans les plus belles œuvres de Luca : dans les Armoiries d'Or San Michele et dans les Évangélistes de la Chapelle Pazzi. Or Andrea, par une opposition singulière à l'art de son oncle, s'est presque toujours complètement désintéressé des colorations, pour n'employer que le blanc et le bleu, le bleu pour les fonds et le blanc pour les figures. Andrea, né en 1435, faisait son apprentissage dans l'atelier de son oncle, au moment où celui-ci était passionné pour le coloris et l'on s'explique mal comment il n'a pas poursuivi lui-même de telles recherches. Est-ce par suite de la difficulté d'obtenir ces beaux émaux, à cause de leur cherté, de la durée du travail, est-ce par suite de ce fait qu'Andrea, dont



la pensée était si profondément religieuse a considéré ces recherches comme secondaires, pour ne s'occuper que de la composition même des motifs et pour n'introduire dans son œuvre aucune décoration pouvant distraire le spectateur et affaiblir l'idée religieuse. Je ne sais, mais c'est un fait qu'on ne saurait contester : Andrea n'aime pas les émaux colorés.

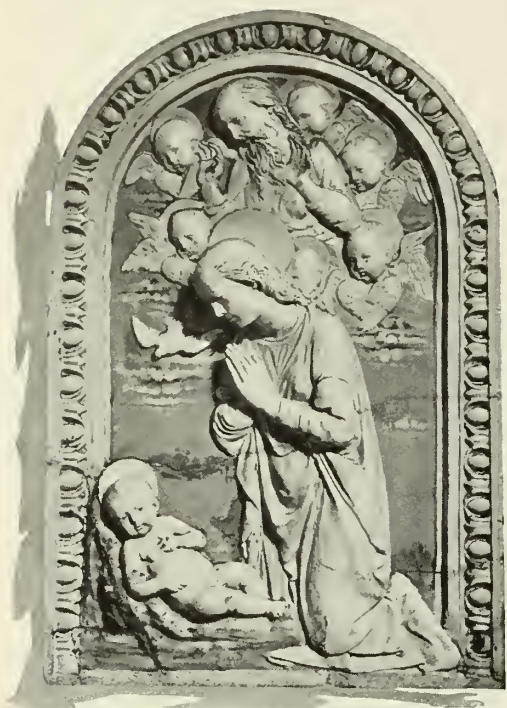
Ceci étant, il est difficile de comprendre comment Andrea, qui n'a pour ainsi dire pas employé d'autres couleurs que le bleu et le blanc, ait pu faire une œuvre aussi délicate et aussi savante que les Enfants de l'hôpital et cela dans la période encore inexpérimentée de sa jeunesse. N'est-il pas vraisemblable que s'il a agi ainsi c'est encore sous les ordres et dans l'atelier même de son oncle ?

Si vraiment Vasari, qui a connu personnellement Andrea della Robbia, ne nous avait pas dit qu'Andrea était l'auteur de ce travail, nous l'attribuerions tout entier à Luca lui-même. La vérité sans

doute est que nous sommes ici en présence d'une œuvre due à la collaboration de l'oncle et du neveu, et une des plus anciennes que nous puissions attribuer à ce dernier maître.

Par d'intéressantes considérations historiques, M.<sup>rs</sup> Cavallucci et Molinier<sup>(1)</sup> sont arrivées à des considérations semblables au sujet de la date de cette œuvre « Il est à présumer, disent ils, que l'hôpital fut achevé en 1445, puisque ce fut le 5 février de cette année qu'y fut baptisé le premier enfant trouvé. Andrea dut faire ses travaux vers 1463, lorsque l'hôpital des Innocents, auquel on joignit celui de la Scala, subit des remaniements. Cette date est, à peu près la seule admissible, car peu d'années plus tard, en 1466, les finances de l'hôpital, par suite d'une mauvaise administration, étaient dans un état pitoyable ; l'on fut obligé de vendre bon nombre de ses biens pour faire face à toutes les dépenses. »

Nous reproduisons quatre de ces médaillons<sup>(2)</sup>, et nous pensons que tout commentaire est inutile devant ces charmantes têtes blondes, ces petits êtres frêles dont le regard si doux sait si bien s'emparer de



*Vierge, du Musée National*



*Vierge, du Musée National*

(1) *Les Della Robbia*, page 102.

(2) L'un d'eux est placé à la page 14.

notre cœur et l'emplir tout entier. Il n'existe pas dans l'histoire de l'art d'œuvres plus attachantes que ces enfants qui tendent vers nous leurs petits bras, comme s'ils voulaient nous dire leur faiblesse et faire appel à notre pitié. C'est là, semble-t-il, une des créations les plus simples et les plus modestes de l'art, mais l'idée exprimée est si chère au cœur des hommes, elle est ici revêtue d'une forme si admirable, qu'il est peu d'œuvres plus populaires ni plus dignes de cette popularité.

Une seconde œuvre me paraît encore due à la collaboration de Luca et d'Andrea, c'est le *Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani*, dans le Cloître de Santa Croce. La Porte du Tabernacle s'ouvre entre deux colonnettes et est surmontée d'un tympan que décore la figure de S. Barthélemy. Sur les côtés sont représentées deux scènes en bas-relief : S. François recevant les stigmates, et Tobie conduit par l'Ange. L'ensemble de cette œuvre est enfermé entre deux pilastres décorés de palmettes et une frise décorée de fruits en émaux colorés. Dans ce Tabernacle le style des figures est de la plus rare beauté. Dans le groupe de Tobie nous voyons des figures et des draperies dessinées avec la fermeté, la délicatesse, le charme exquis de Luca. En outre le type du Tabernacle avec ses



*Vierge, du Musée National  
(Imitation du style d'Andrea)*



*Vierge, du Musée de Cluny*

colonnes torsées et la forme du tympan diffère de toutes les œuvres que nous connaissons d'Andrea. Enfin la bordure de fruits a les plus grands rapports avec les bordures de Luca. Andrea a très peu employé les bordures de fruits ; il préfère les palmettes, les arabesques ou les têtes de chérubins, et lorsqu'il emploie les fruits il adopte des groupements plus compliqués que ceux de Luca. Si toutefois je n'attribue pas cette œuvre à ce maître et si je propose de la considérer plutôt comme une œuvre faite par Andrea, sous la direction et les conseils de Luca, c'est en raison des pilastres décorés d'arabesques que nous ne trouvons pas dans les œuvres de Luca, et surtout en raison de la complication des bas-reliefs et des proportions un peu courtes des

figures de l'Ange et de Tobie ; et c'est aussi par suite de la grande tendresse empreinte sur ces figures et de la profonde expression de foi religieuse de S. François recevant les stigmates. Mais je tiens à laisser subsister quelque incertitude sur l'attribution de cette œuvre, que je considère comme une œuvre de collaboration faite par Andrea et Luca, sans pouvoir dire à qui doit en revenir le principal mérite.



Parmi les plus anciens travaux d'Andrea nous devons placer l'*Adoration de l'enfant Jésus* et l'*Annonciation* de la Verna.<sup>(1)</sup> Ce sont des œuvres aussi belles que le Tabernacle de Santa Croce. Andrea est encore sous l'influence de Luca, mais il semble qu'ici il faille sans hésitation reconnaître son style personnel. On le reconnaît à la complication de la scène, à un modelé plus souple, mais moins précis, et surtout à la grande tendresse des expressions, à la profondeur du sentiment religieux.

Dans l'*Adoration de l'enfant Jésus* de la Verna, Andrea représente le petit enfant couché sur son lit de paille, la main sur la bouche, dans une jolie pose enfantine, insouciant, faible.... et devant cette fai-



*L'Annonciation. (Couvent de la Verna)*

blesse il agenouille toutes les puissances célestes, la Vierge et les Anges; et Dieu le Père lui-même est là pour admirer ce nouveau-né. Le premier parmi les sculpteurs, Andrea a adopté cette idée, depuis longtemps familière aux peintres, d'agenouiller la Vierge devant le berceau de son fils. Pour la première fois, ce motif disait réellement dans l'art ce que la religion chrétienne désirait exprimer: il disait que la Vierge Marie n'était pas une mère comme les autres et que, chez elle, l'idée de maternité, avec toutes les idées qui en sont la conséquence, telles que les joies du présent ou les inquiétudes de l'avenir,

devait être subordonnée à une pensée plus haute, et que Marie, étant la mère de Dieu, était avant tout la servante du Seigneur. Si, simple mère, elle était faite pour aimer son fils; mère de Dieu, elle était faite pour lui obéir et pour l'adorer.

Dans cette figure de la Vierge et dans celles des Anges qui l'entourent nous retrouvons les formes qu'Andrea avait reçues de Luca. Mais il semble que Luca n'était pas assez profondément religieux pour concevoir une telle ardeur d'humilité et d'adoration, et que c'est bien vraiment ici une pensée artistique due tout entière au génie d'Andrea.

De cette œuvre dérive toute une série de Madones agenouillées aux pieds de l'enfant Jésus, dont les plus belles sont deux Madones du Musée national. Dans le sommet de

(1) Elles ont dû être faites vers 1478, car une des Chapelles qu'elles décorent porte l'inscription suivante: *Istam capellam fecit fieri Jacobus Britii de plebe sancti Stephani. A. D. 1478.*

l'une, on voit le Saint-Esprit et Dieu le Père entouré de chérubins.<sup>(1)</sup> Andrea, toutes les fois qu'il le pourra, cherchera à mettre dans ses œuvres l'image de la Sainte Trinité. Dans la seconde Vierge du Bargello, des lis sont placés à côté de l'enfant Jésus et, dans le haut, on voit deux têtes de chérubins et des mains tenant une couronne. Une Madone semblable se trouve dans la collection Drury Fortnum;<sup>(2)</sup> deux Anges à mi-corps escortent la Vierge et, dans le haut, la figure de Dieu le Père est entourée de chérubins.

Ce motif eut une vogue immense et fut reproduit aux époques les plus tardives. On le retrouve dans une Madone de qualité secondaire du Musée National, où l'on voit trois Anges dans le ciel, dont l'un porte l'inscription : *Gloria in excelsis Deo*; dans une Vierge, aux Capucins de San Casciano,<sup>(3)</sup> et l'on peut citer, comme un des exemplaires les plus tardifs, une Vierge de la Cathédrale d'Arezzo.<sup>(4)</sup>

Ce motif a été reproduit parfois sous une forme ronde, et un des meilleurs spécimens de ce type se trouve au Musée de Cluny. Ici, dans le sommet du tableau, quatre Anges à mi-corps, de proportions beaucoup plus petites que la Vierge, sont placés à ses côtés. Une double bordure de têtes de chérubins et de feuillages sert de cadre à cette belle œuvre.

De même caractère est la Vierge de l'Oratoire, de Sant'Ansano à Fiesole.<sup>(5)</sup> Dans cette dernière Vierge un nouveau type apparaît : le petit S. Jean est agenouillé devant l'enfant Jésus, et l'on voit l'âne et le bœuf. Une réplique de cette œuvre se trouve dans



Madone de la Cintola  
(Couvent de la Verna)

(1) Motif répété dans un très bel exemplaire, au Musée de Berlin.

(2) Aujourd'hui à l'Ashmolean Museum, à Oxford.

(3) Photographie Alinari, num. 15323.

(4) Photographie Alinari, num. 9706.

(5) Photographie Alinari, num. 3281.



l'église de San Niccolò da Tolentino à Prato<sup>(1)</sup> Au Musée de Berlin, dans un médaillon entouré d'une double bordure de fruits et de têtes de chérubins, la Vierge est agenouillée devant l'enfant Jésus soutenu par le petit S. Jean (œuvre tardive de l'atelier d'Andrea).

L'*Annonciation* de la Verna est une œuvre de même valeur que l'*Adoration de l'enfant Jésus*. Andrea ne représente pas ici la scène de l'Annonciation sous la forme le plus souvent adoptée par les maîtres florentins. L'ange a prononcé les paroles divines :

*Ave Maria, gratia plena.* Il n'est plus en mouvement; agenouillé, il contemple la Vierge, il la vénère et, respectueux messager, il attend sa réponse. La Vierge déjà revenue de sa surprise, laissant tomber le livre qu'elle lisait, rêve.... Troublée, confuse, mais soumise, elle accepte la mission que le ciel lui envoie; son âme se laisse pénétrer par l'esprit divin et elle répond: « Seigneur, je suis votre servante, qu'il soit fait selon votre parole. »

Pour la beauté de la forme, nulle œuvre d'Andrea ne mérite plus d'être rappro-



Retable de l'église S.*te* Marie des Anges, à Assise

chée des œuvres de Luca. L'Ange agenouillé est une figure divine, digne de vivre à jamais dans l'imagination des hommes.

La *Madone de la Cintola* de la Verna est une œuvre plus importante, comprenant un grand nombre de figures. La Vierge est au milieu d'une gloire de chérubins, d'une *Mandorla* soutenue par des Anges, et, dans le bas, autour de son tombeau couvert de fleurs, se tiennent, non seulement S. Thomas qui reçoit la ceinture, mais deux Evêques et S. François. Sur la prédelle sont représentés des Anges autour d'un Tabernacle, et dans le tympan, Dieu le Père entre deux Anges.

C'est exactement le même style que dans l'*Annonciation*. La figure de S. Thomas est de la même beauté que l'Ange de l'*Annonciation*, et nous voyons apparaître le premier exemple de ces admirables figures de Saints, qui n'existaient pas dans l'œuvre de Luca,

(1) Photographie Alinari, num. 10207.

et qui vont tenir une si grande place dans celle d'Andrea. Le S. François agenouillé, dont le regard tourné vers la Vierge dit si bien l'ardent amour, est une figure véritablement sublime.

Il est encore au couvent de la Verna une œuvre importante d'Andrea, la *Crucifixion*, mais elle est de style si avancé que je crois devoir la classer à une époque quelque peu ultérieure; nous en parlerons plus loin.

Je dois faire remarquer que ces grandes œuvres en terre-cuite n'ont pas été faites à Florence et transportées de là à la Verna. C'eût été sans doute un voyage que les terres-cuites trop fragiles n'eussent pas aisément supporté. Andrea della Robbia, la tradition est là pour le démontrer, avait installé des fours dans le voisinage de la Verna. Il est probable qu'il en installa plusieurs dans cette région du Casentino où se trouvent les plus importantes et les plus nombreuses de ses œuvres.

A l'église de S.<sup>te</sup> Marie des Anges, à Assise, nous trouvons le premier exemple d'un retable en terre émaillée fait à l'image des grands retables des peintres et comprenant une série de tableaux. Dans la partie principale sont représentés: au centre, le *Couronnement de la Vierge*; sur les côtés, *S. François recevant les Stigmates* et *S. Jérôme se frappant la poitrine*, et, dans la partie inférieure, sur une prédelle de dimensions très importantes, l'*Annonciation*, la *Crèche* et l'*Adoration des Mages*. Andrea est le véritable sculpteur de l'ordre des Franciscains; c'est le fils spirituel de S. François, le chantre des pauvres, des malheureux, de ceux qui souffrent et qui mettent leur bonheur dans cette souffrance. Tous les motifs qu'Andrea traite ici, il les reprendra plus tard, en leur donnant une forme plus accomplie, notamment dans le merveilleux *Couronnement de la Vierge* du Couvent de l'Observance, à Sienne.



Retable de Gradara

Le Retable de Gradara représente une *Madone entourée de Saints*, qui offre de grandes analogies avec la Madone de Luca à Or San Michele. C'est la même pose de



l'enfant Jésus et, dans la Vierge, le même mouvement des draperies. — Jusqu'ici nous n'avions pu proposer aucune date pour les œuvres dont nous avons parlé. Mais le *Retable*



*Madone des Architectes. (Musée National)*

de Gradara peut-être rapproché d'une œuvre dont la date nous est connue, la *Madone du Musée du Dôme* de 1489.<sup>(1)</sup> L'enfant Jésus est le même dans les deux œuvres. Debout, tout nu, une jambe légèrement repliée, il met un doigt dans sa bouche et, de l'autre main, il cherche à prendre le sein de sa mère. En étudiant les draperies qui, dans le Retable de Gradara, sont plus fines, moins épaisses que dans la *Madone du Musée du Dôme*, nous pouvons supposer que ce retable est antérieur à 1489 et représente la plus ancienne *Madone* d'Andrea; et, par analogie, nous pouvons classer vers cette époque toutes les œuvres dont nous avons parlé.

Une copie du retable de Gradara, avec quelques légères variantes, se trouve dans l'Oratoire de la *Madone del Buon Consiglio* à Prato. Les deux œuvres sont de la main d'Andrea.

Le Retable de Gradara nous donne la date d'un certain nombre de *Madones* qui en sont de véritables répliques, répliques plus simples, qui ne comprennent plus que la *Madone* elle-même, sans aucun cortège d'Anges ou de Saints.

(1) Voir la gravure à la page 9.

La plus belle est celle que nous appellerons la *Madone des Architectes*, car elle porte sur sa base les Armoiries de la Corporation des Constructeurs.

Je crois qu'il convient d'attribuer à Andrea et de classer dans le groupe que nous étudions le Médaillon du Bargello, qui représente la *Vierge entre deux Anges*.<sup>(1)</sup> C'est une des rares Madones d'Andrea dont la figure soit vue de face, et cela contribue beaucoup à lui donner le caractère des œuvres de Luca, à qui elle est souvent attribuée. La pose de l'enfant Jésus me paraît rendre très vraisemblable l'attribution à Andrea. On remarquera que la bordure de feuillages est assez négligée, comme cela arrive souvent dans les œuvres de ce maître. Les écrivains qui attribuent cette Madone à Luca sont obligés de reconnaître que la bordure n'est pas de sa main, ou même que l'œuvre est la copie tardive d'un original perdu.



*Madone, du Dôme de Prato*

Ce type de l'enfant Jésus ayant un doigt dans la bouche qui se retrouve dans toutes les Madones d'Andrea à cette époque, se présente sous une nouvelle et dernière forme dans la *Madone de la Cathédrale de Prato*, qui est datée de 1489. L'enfant, au lieu d'être debout, est assis sur le bras de sa mère. L'œuvre est merveilleuse, également remarquable par l'expression attendrie de la Vierge et par la beauté des deux figures de Saints qui l'accompagnent. On admirera le style superbe des draperies, qui devient un peu plus compliqué, sans rien perdre encore de sa perfection.

Andrea, nous l'avons dit, n'a pas recherché autant que Luca la polychromie. Il se contente le plus souvent de deux couleurs, le bleu pour les fonds et le blanc pour les figures. Mais Andrea a apporté une nouveauté, c'est l'emploi de la dorure. Suivant en cela l'usage, alors à la mode à Florence, de dorer en partie les monuments en marbre, méthode dont on voit de beaux exemples dans l'Annonciation de Donatello, dans la Tombe du Cardinal de Portugal par Antonio Rossellino, et dans la Chaire de Benedetto da Majano, Andrea della Robbia prodigue les dorures dans ses terres-cuites, et dore les ornements des pilastres, les ailes des anges, les nimbes des saints.

C'est sans doute ce grand emploi de la dorure qui a fait négliger à Andrea la polychromie. Il trouvait, en effet, dans cette association du blanc et du bleu avec l'éclat de

(1) Voir la gravure en tête de la Table des matières.



l'or, une harmonie nouvelle, aussi belle, plus riche que toutes celles qu'il aurait pu obtenir avec des couleurs plus variées.

Il est probable que la plupart des œuvres d'Andrea ont été enrichies de dorures. Mais malheureusement bien peu de ces dorures ont été conservées. L'or appliqué sur

l'émail, ne faisant pas corps avec lui, n'a pas résisté aux injures du temps, et a disparu, là surtout où les conditions climatiques, le froid et l'humidité, étaient le plus redoutables. A la Verna, par exemple, il n'existe plus de dorures. Il n'y a pas longtemps, on a fait disparaître toutes les traces que le temps avait respectées.

Mais nous avons une œuvre encore merveilleusement conservée qui peut faire comprendre toute la beauté que peut avoir l'art décoratif d'Andrea, c'est ce *Couronnement de la Vierge* à Sienne, où tous les ornements en or sont encore tels qu'ils étaient au premier jour. A ce point de vue, dans l'œuvre d'Andrea, ce Couronnement est une pièce pour ainsi dire unique, qui mérite d'être particulière-



*Le Couronnement de la Vierge, au Couvent de l'Observance de Sienne*

ment étudiée et admirée. Il appartient au même art que la Madone de la Cintola de la Verna, mais représente toutefois un style plus avancé.

Rien ne saurait dire le charme et la poésie d'une telle scène, le geste si affectueux de Dieu le Père, la joie et l'humilité empreintes sur le visage de la Vierge, la science avec laquelle est disposé autour de la Vierge le concert des Anges, les sentiments d'extase et d'amour qui transfigurent le visage de S. Jérôme et de S. François d'Assise. C'est la pensée et l'art même de Fra Angelico, seul maître qui pourrait être ici comparé à Andrea della Robbia.



L'œuvre est complétée par une prédelle reproduisant, dans la forme la plus admirable, les trois scènes de l'Annonciation, de la Nativité et de l'Assomption. Partout le style des figures est digne de la grandeur de la pensée.



Retable de la Chapelle du Camposanto d'Arezzo

Ce *Couronnement de la Vierge* se trouve dans le Couvent de l'Observance qui est situé à quelques kilomètres de la ville de Sienne, et comme les guides n'indiquent pas l'exceptionnelle valeur de cette œuvre, les touristes se dérangent bien rarement pour aller la voir. Il suffit cependant de moins d'une heure, en prenant une voiture, pour faire cette course; et je pense que dorénavant les voyageurs mieux informés ne négligeront plus l'occasion de voir une des œuvres les plus merveilleuses de l'art italien.

Non moins parfait est le *Retable de la Chapelle du Camposanto d'Arezzo*, représentant la Vierge entourée de S. Sébastien et de S. Julien. Il suffit de le comparer au retable de Gradara pour comprendre la marche du talent d'Andrea et le perfectionnement de sa technique. Dans les draperies, notamment, les plis deviennent plus nombreux et ils sont plus finement étudiés. Ce Retable est surtout admirable par la figure de S. Sébastien, une des rares figures nues que l'on trouve dans l'œuvre d'Andrea, en dehors du Christ et des petits enfants. C'est une figure exquise, digne d'être comparée au *David* de Verrocchio. Sur la prédelle trois sujets sont représentés: S. François recevant les Stigmates, la Nativité et une Scène de la vie de S. Julien.

Dans cette Vierge du *Camposanto*, on remarquera que l'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge, ne s'adresse plus à elle; il regarde devant lui et il bénit. Ce motif va désormais devenir très fréquent dans l'œuvre d'Andrea.



Retable de la Chapelle Médicis, à Santa Croce



Je crois devoir rapprocher de cette Vierge un Retable devant lequel les écrivains hésitent à prononcer le nom d'Andrea, c'est le *Retable de la Chapelle Médicis* à Santa Croce.



*Madone du Bertello*

La Vierge tenant l'enfant Jésus a beaucoup de rapports avec la Vierge précédente, et l'on trouve, dans l'expression de son visage, une plus vive et plus attendrissante expression d'amour et de mélancolie. Comme dans le retable du *Camposanto* l'enfant Jésus lève une main pour bénir; de l'autre il tient un petit oiseau. Nous voyons apparaître ici un motif que nous rencontrerons souvent dans la suite, le motif des Anges tenant une couronne sur la tête de la Vierge. Ce Retable est une des plus belles œuvres d'Andrea, une de celles qui, à Florence, peuvent donner la plus juste idée de son talent.

C'est ici sans doute qu'il convient de placer la *Madone du Bertello*. J'ai longtemps hésité avant de prendre un parti sur le point de savoir si cette Madone n'était pas de Luca. Elle est tellement belle qu'elle est digne de figurer à côté de ses œuvres les

plus parfaites. Mais il m'a paru que le style des draperies, le type de la Vierge et de l'enfant Jésus emmaillotté, cette manière si habituelle à Andrea de représenter la Trinité, en plaçant, au-dessus de l'enfant Jésus, la Colombe du Saint-Esprit et les mains de Dieu le Père, devaient faire considérer cette Vierge comme une œuvre de ce dernier maître. Mais, nulle part, il ne s'est élevé si haut; nulle part, dans la représentation des Madones, il ne s'est montré si puissamment ému.

On remarquera qu'ici le petit enfant Jésus est emmaillotté comme dans le retable de Santa Croce. Ce sont les deux seuls exemples de ce type que nous trouvions dans l'œuvre d'Andrea. Comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant Jésus lève une main pour bénir; dans l'autre, au lieu d'un oiseau, il tient un de ses langes.



*Autel de l'Oratoire de la Miséricorde, à Montepulciano*



L'*Autel de l'Oratoire de la Miséricorde* à Montepulciano, fait pour servir de cadre à une peinture, représente des Anges en adoration. C'est une œuvre très simple, mais exquise. C'est l'art d'Andrea, à son plus haut degré de perfection, que nous admirons dans ces ravissantes figures d'Anges si heureusement groupées autour du Tabernacle, dans les deux jolies scènes de la prédelle représentant la Nativité et l'Adoration des Mages, et dans les deux figures de l'Annonciation qui sont placées aux côtés du Tabernacle. Pour parler des œuvres que nous étudions en ce moment, nous devrions uniformément répéter les mêmes éloges. Elles sont toutes également belles, ne différant que par quelques détails de technique, par la manifestation d'un art de plus en plus maître de lui-même.

Nous sommes ici, je pense, à une période postérieure à 1490, et nous arrivons, avec la *Crucifixion* de la Verna, au point culminant de la vie d'Andrea, au moment où il s'élève aux plus grandes hauteurs de l'art expressif et dramatique. Qui pour-



*La Crucifixion, de la Verna*

rait dire le sentiment poignant d'une telle scène, l'ardente expression de douleur et d'amour des figures placées au pied de la croix et la dominante de sentiment religieux qui se dégage de toute cette œuvre! La Vierge, vieillie, avec des yeux qui ont longtemps pleuré, les mains croisées sur la poitrine, n'a plus la force de lever ses regards tristement rivés à la terre; S. Jean, plus jeune, plus impétueux, les mains plus nerveusement crispées, implore anxieusement son divin maître, et, à leurs côtés, S. François et S. Jérôme offrent à Dieu leurs souffrances, tournent vers lui leurs lamentables visages, ravagés par les supplices volontaires, et prient. Et, plus haut, au-dessus d'eux, par une audace dont Donatello avait donné les premiers modèles, les Anges aussi souffrent comme des âmes mortelles, et cachent, dans leurs mains, leurs visages baignés de larmes. Et dans quelle forme merveilleuse ce poème se déroule à nos yeux! Quel art, dans ce groupe des Anges, si admirablement varié, si mouvementé, sans rien perdre de l'harmonie et de la pureté des



lignes! et quelle grandeur Andrea donne à toute cette scène, en subordonnant les deux figures de saints, et en faisant surgir, dans une forme colossale, les figures de la Vierge<sup>\*</sup> et de S. Jean!

Qui jamais a fait une œuvre semblable? et vraiment le maître qui a sculpté la *Crucifixion* de la Verna n'est-il pas digne d'être tenu pour le plus chrétien et le plus saint des sculpteurs, pour le seul maître que l'on puisse placer aux côtés de Fra Angelico?

Avant de quitter le Monastère de la Verna, où nous avons admiré tant de chefs-d'œuvre, nous citerons encore les deux belles figures de *S. Antoine* et de *S. François*, sculptées en demi-relief dans des niches feintes.

Revenant maintenant sur nos pas, par comparaison avec la *Crucifixion* de la Verna, nous pourrions classer à une date voisine, mais antérieure, la *Crucifixion* <sup>(1)</sup> d'Arezzo. C'est le même motif, dans une forme moins avancée. L'ordonnance est moins grandiose, les attitudes plus symétriques, les draperies moins souples, les expressions moins puis-

santes. Il faut toutefois avoir devant les yeux la *Crucifixion* de la

Verna pour faire quelques réserves devant l'œuvre d'Arezzo. Il faut connaître les Anges de la Verna, pour ne pas considérer ceux d'Arezzo comme les plus beaux de l'œuvre d'Andrea. On remarquera qu'au-dessus du Christ crucifié Andrea met la Colombe du Saint-Esprit et la figure de Dieu le Père. On peut considérer cette œuvre comme la plus belle représentation de la Trinité qu'il ait faite. Sur la prédelle est une figure de la Vierge, dont l'enfant qui bénit rappelle de très près l'enfant Jésus de la chapelle du *Camposanto*. Ces deux œuvres sont de la même époque.



La *Crucifixion*, de la Cathédrale d'Arezzo

Dans l'étude des œuvres d'Andrea, en raison de la privation presque complète de documents, on ne peut avancer qu'avec la plus grande hésitation. Je crois cependant devoir attribuer à Andrea l'*Ascension* de la Verna; mais il y a dans cette œuvre des inégalités, des faiblesses,



*S. François*, de la Verna

(1) J'emploie ici le terme de *Crucifixion* parce qu'il est court et commode. Mais le vrai titre de ces œuvres serait la Lamentation aux pieds du Christ.



qui pourraient également s'expliquer soit parce que c'est une œuvre naïve de sa jeunesse, soit parce que c'est une œuvre un peu négligée, faite en partie par ses élèves. Le sommet du tableau est irréprochable. Nous retrouvons les beaux Anges de la *Crucifixion* d'Arezzo ; et le Christ, très noble, admirablement drapé, portant sur son visage l'expression du plus tendre amour, est une figure du plus beau style, qui, par la simplicité et la pureté de ses lignes, évoque le souvenir des belles œuvres de Luca ; mais le groupe des Apôtres est moins digne d'éloges ; la disposition n'en est

pas très heureuse, et les plis mal ordonnés manquent d'harmonie. — Je rapproche

de l'*Ascension* de la Verna l'*Assomption* de Città di Castello, qui est composée avec la même recherche de la symétrie. Le groupe des Apôtres, quoique exécuté avec un peu de monotonie, est supérieur au groupe des Apôtres de la Verna. — Il convient de classer dans le même groupe d'œuvres, mais à une époque plus tardive, le Retable de Memmenano, qui représente la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*.



*L'Assomption, de Città di Castello*

église de Faenza, qui représente l'*Archange S. Michel* tenant un glaive d'une main et de l'autre une balance, dans les plateaux de laquelle sont placées les âmes des fidèles. M. Anselmo Anselmi, qui a publié une gravure de cette œuvre dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1895, p. 444), l'attribue à Luca della Robbia ; mais je serais plutôt porté à la considérer comme une œuvre d'Andrea. Le S. Michel a les longs cheveux bouclés si caractéristiques de la manière d'Andrea (Annonciation, Vierge adorant, Madone de la Cintola de la Verna, Anges de Montepulciano, Anges du Couronnement de Sienne, S. Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, Ange de l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, etc.). Le petit ornement, une tête de chérubin ailée, qui est placé sur la cuirasse de S. Michel et



*L'Ascension, de la Verna*



*La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres de Memmenano*



que M. Anselmo Anselmi considère comme un ornement familial à Luca, ne se trouve pas dans les œuvres de ce maître, tandis qu'on le voit dans une œuvre des dernières années de la vie d'Andrea, dans la Résurrection de l'Académie des Beaux Arts. Il sert aussi à décorer la chape de S. Louis, à la *Loggia di S. Paolo*. Si on compare le S. Michel de la collection



*La Visitation, de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie*

Vieweg avec les œuvres de Luca, on ne trouve pas de grands points de ressemblance. Soit dans les Anges du Tabernacle de Peretola ou de la Résurrection du Dôme, soit dans les Vertus de San Miniato qui, étant de date plus récente, sont un meilleur terme de comparaison, nous voyons un style différent et, en particulier, une manière plus simple de modeler la chevelure et d'indiquer les plumes des ailes.

M. Anselmo Anselmi dit que ce tympan provient de l'église S. Michel Archange de Faenza et qu'il a été fait en 1475. Je ne sais pas si cette date est certaine, mais elle paraît concorder assez bien avec le style de l'œuvre. Le S. Michel a, en effet, les plus grands

rapports avec l'Ange de l'Annonciation de la Verna, œuvre d'Andrea faite vers la même époque. Ce sont les mêmes traits, les mêmes cheveux retombant sur le cou en longues boucles frisées, et le même luxe de détails dans le dessin des plumes des ailes.

Dans l'art de la terre cuite il n'existe pas d'œuvre plus belle que la *Visitation* de l'église San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie. Elle est le plus souvent attribuée à Fra Paolino, maître dont on ne connaît aucune œuvre sculptée. Mais en l'absence de tout document, il est bien plus logique de l'attribuer à Andrea. Les draperies très souples et très larges, le dessin irréprochable des formes et l'expression des visages, où apparaissent tant d'amour et tant de respect, nous rappellent les plus belles parties des œuvres d'Andrea que nous étudions en ce moment. M. Allan Marquand<sup>(1)</sup> attribue ce groupe à Luca.

(1) *The Madonnas of Luca della Robbia.*

Il est vrai que la beauté de cette œuvre peut justifier l'attribution aux maîtres les plus illustres, mais il semble que le caractère général de la pensée, non moins que le style des draperies, style très souple mais un peu mou, qui contraste avec le trait plus nerveux que l'on rencontre dans toutes les œuvres de Luca, rendent plus vraisemblable l'attribution que nous proposons.

### *Deuxième manière*

Il est assez difficile, dans l'œuvre d'Andrea della Robbia où l'évolution du style est régulière, d'établir des divisions bien tranchées ; cependant, comme nous l'avons dit plus haut, Andrea, en avançant en âge, complique sa manière, et rend la composition plus animée en l'enrichissant d'un grand nombre de personnages.

Nous pouvons citer deux exemples magnifiques de ce style, l'*Adoration des Mages* de Londres et l'*Adoration des bergers* de Sansepolcro.

L'*Adoration des Mages*, du South Kensington Museum de Londres, diffère des œuvres précédentes en ce que ce n'est plus un simple retable composé de figures disposées symétriquement ; c'est un tableau, représentant une histoire, et, par suite, l'œuvre est plus complexe, plus animée, plus riche en détails. On se croirait devant un grand retable de Marco Palmezzani ou du Pérugin. Comme dans leurs tableaux, on voit cheminer, à travers de lointaines collines, le cortège des Rois Mages qui viennent déposer leurs présents et s'agenouiller aux pieds de l'enfant Dieu.



*L'Adoration des Mages, du South Kensington Museum de Londres*

L'*Adoration des bergers* de l'église S.<sup>te</sup> Claire, à Sansepolcro, nous semble appartenir au même art. Sous une cabane en ruines, dont les vieux murs et le toit de chaume



sont envahis par le lierre, l'enfant Jésus est couché dans son berceau; la Vierge et S. Joseph l'adorent, le bœuf et l'âne le réchauffent de leur haleine, les Anges chantent ses louanges, pendant que, au dehors, les bergers réveillés par les Anges se soulèvent sur leur couche, et accourent pour fêter le nouveau-né.

C'est un art tout nouveau chez Andrea; c'est un agrandissement de ses recherches antérieures et une conséquence toute naturelle de sa façon de comprendre la sculpture.

Puisqu'il pense comme les peintres, il devra tendre de plus en plus à travailler comme eux.

Dans cette *Adoration des bergers* de Sansepolcro, nous étudierons avec attention l'*Annonciation* qui en orne le tympan, œuvre précieuse, car elle va nous permettre de classer et d'attribuer avec certitude à Andrea l'*Annonciation* de l'Hôpital des Innocents. Ces deux œuvres sont une réplique l'une de l'autre, avec quelques imperceptibles changements. L'œuvre de l'Hôpital doit être tenue pour très belle. Elle est d'une exécution particulièrement soignée, mais l'art d'Andrea se complique et les draperies trop surchargées n'égale plus le beau style de l'*Annonciation* de la Verna. Cette complication a fait hésiter les écrivains, dont un certain nombre veulent attribuer cette œuvre au fils d'Andrea, mais cette



*L'Adoration des bergers, de l'église S.te Claire à Sansepolcro*

hésitation ne doit pas subsister lorsqu'on étudie les œuvres d'Andrea d'après un classement méthodique et que l'on détermine les caractères de son style à toutes les époques de sa vie.

On remarquera le petit pupitre qui porte le livre de la Vierge. Il est formé de deux griffes ailées adossées, motif depuis longtemps adopté par Desiderio et Verrocchio, et que nous ne retrouverons chez Andrea que dans le Retable en marbre d'Arezzo, datant à peu près de la même époque que l'*Annonciation*.



Cette recherche de la complication n'est nulle part plus visible que dans les *Évangélistes* qui décorent la voûte de la Madone delle Carceri à Prato. C'est une œuvre faite avec soin, très finement modelée, mais où il y a une surcharge de draperies plus grande que dans aucune autre œuvre du maître; et, à vrai dire, on peut la considérer comme une des moins heureuses. Les figures ont peu de caractère; l'artiste paraît surtout préoccupé de reproduire le chiffonné des étoffes.



*L'Annonciation, de l'Hôpital des Innocents*

J'ai dit plus haut que Andrea s'était inspiré, pour cette œuvre, des Évangélistes de Luca, à la Chapelle Pazzi; mais cette imitation ne porte que sur l'attitude générale des personnages. Pour le style des draperies et pour la nature

des sentiments exprimés, l'art d'Andrea, ici, ne ressemble en rien à celui de Luca et lui est bien inférieur.

Dans la même église, à côté des Évangélistes de la voûte, il y a d'autres œuvres d'Andrea: ce sont les guirlandes décorant la frise, le plus important travail décoratif qui soit sorti de sa main. Ces guirlandes larges, très surchargées, sont attachées par des flots de rubans à des pieds de candélabres. Aux angles, au-dessus des pilastres, de belles couronnes enferment des armoiries.



*Les Évangélistes. (Église delle Carceri à Prato)*

Nous signalons tout particulièrement cette décoration aux touristes qui, attirés à Prato par les merveilleuses fresques de Filippo Lippi, négligent parfois de visiter cette charmante église de la Madone delle Carceri, doublement intéressante, soit parce qu'elle est une des plus belles œuvres de Giuliano da San Gallo,



un des chefs-d'œuvre les plus charmants de la Renaissance italienne, soit parce qu'elle contient un des plus importants essais, faits en Italie, de l'emploi de la terre émaillée pour la décoration des églises. — Giuliano da San Gallo a terminé la construction de son édifice en 1490 et il est probable que les terres cuites d'Andrea ont été faites vers cette époque.

Un motif de guirlandes et de pieds de candélabres semblable à celui de la Madone delle Carceri se trouve sur la base d'un Retable que l'on peut attribuer à Andrea : le *S. Georges* de l'église S. Georges de Brancoli.<sup>(1)</sup> Pour justifier l'attribution à Andrea on remarquera aussi que le monstre est semblable au monstre de S. Donat dans la *Crucifixion* d'Arezzo.



Ornement de l'église delle Carceri, à Prato

Il est arrivé à Andrea de traiter plusieurs fois les mêmes motifs à des époques différentes, et, en comparant ces motifs entre eux, nous trouverons une preuve de plus en faveur de la classification que nous avons adoptée.

L'exemple le plus typique que nous puissions citer est la *Madone de la Cintola* qu'Andrea reprend à Santa Fiora plus de vingt ans après l'avoir traitée à la Verna. La comparaison est ici d'autant plus intéressante que nous sommes en présence de deux œuvres d'une grande beauté ; et il serait assez difficile de dire laquelle des deux doit être préférée. A Santa Fiora, il y a plus de science, plus de mouvement, plus d'habileté dans

l'art de modeler les draperies, une plus vive saillie des reliefs, mais, malgré tout cet effort, on peut se demander si l'œuvre de la Verna, si admirable dans sa simplicité, n'était pas d'un plus beau style.

Dans la *Madone de Santa Fiora*, comme caractères de l'art d'Andrea à la fin de sa vie, on notera particulièrement la grosseur des membres et leur relief accentué, notamment dans les Anges qui entourent la *Mandorla*. Sur le tympan, deux Anges en adoration sont remarquables par la vivacité de leurs mouvements et l'ardeur de leur expression. La figure de S. Thomas, très belle, rappelle, par le style des draperies, l'Ange dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents. Autour de la Vierge les têtes des chérubins qui, dans les pre-



Ornement de l'église delle Carceri, à Prato

marquables par la vivacité de leurs mouvements et l'ardeur de leur expression. La figure de S. Thomas, très belle, rappelle, par le style des draperies, l'Ange dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents. Autour de la Vierge les têtes des chérubins qui, dans les pre-

(1) Voir la gravure à la fin de la Table des gravures.

mières œuvres d'Andrea, étaient sculptées en faible relief et d'une manière monotone, sont traitées ici d'une manière très variée et quelques unes se détachent en plein relief.

On sait quel emploi Andrea a fait de ces têtes de chérubins, comme bordures de ses œuvres. Ce fut une de ses plus heureuses créations et elle eut tant de succès qu'il fut obligé de les répéter à satiété et non sans quelque monotonie.

Les premiers exemples de ces têtes de chérubins se voient dans la Madone adorant l'enfant Jésus et dans la Madone de la Cintola de la Verna, mais les plus belles se trouvent dans les œuvres de date postérieure, dans les tympanans des Cathédrales de Prato et de Pistoie, dans le Couronnement de la Vierge de Sienne, dans la Crucifixion de la Verna, dans la Nativité de Sansepolcro, dans l'Annonciation de l'Hôpital des Innocents, dans la Madone de la Cintola de Santa Fiora et dans l'Autel de marbre d'Arezzo.

Pour la première fois nous voyons Andrea, dans la décoration des pilastres, renoncer aux arabesques et leur substituer une série de petites statues, méthode que nous retrouvons dans une autre de ses œuvres de



*Madone de la Cintola, à Santa Fiora*

la même époque, l'Autel de marbre d'Arezzo. Ces statuette sont d'un style admirable et l'on remarquera surtout le S. Sébastien, digne d'être comparé au S. Sébastien de l'Autel du *Camposanto* d'Arezzo, et la délicieux groupe de l'Ange et de Tobie.

La prédelle comprend trois motifs que nous n'avions encore rencontrés dans aucune œuvre d'Andrea : *Jésus au milieu des Docteurs*, le *Baptême du Christ* et la *Mise au Tombeau*. Ces trois petites compositions et la dernière, en particulier, sont de la plus sublime beauté. Nous y trouvons réunies au plus haut degré les qualités maîtresses d'Andrea : sobriété de la composition, noblesse des figures, ardeur de l'expression. On admirera le mouvement de la Vierge pressant la main de son fils et lui donnant un dernier baiser, et le geste de Marie Madeleine qui tente de l'arracher à ce douloureux embrassement.



Le même motif de la *Madone de la Cintola* se voit dans l'église de Foiano, et il présente cette particularité de porter une date : 12 avril 1502. Cette Madone étant de style moins avancé que la Madone de Santa Fiora, on pourrait en conclure que cette dernière est d'une date postérieure à 1502. Mais il ne faut pas oublier que, en 1502, nous

sommes à une époque où Giovanni travaillait aux côtés de son père et que, déjà, à ce moment, l'atelier des Della Robbia livrait des répétitions à peine modifiées d'œuvres précédemment faites par Andrea. De telle sorte qu'il ne faut pas considérer l'œuvre de Foiano comme caractéristique du style d'Andrea en 1502.



*Madone de la Cintola, à Foiano*

Christ, telle que Giotto, par exemple, l'avait ordonnée dans les fresques de l'Arena de Padoue.

A Santa Fiora, une troisième œuvre est la réplique, dans un style plus avancé, du Retable de l'église S.<sup>te</sup> Marie des Anges d'Assise, représentant, au centre, le Couronnement de la Vierge et, sur les côtés, S. François recevant les stigmates et S. Jérôme dans le désert.

Enfin, il existe encore à Santa Fiora une Chaire ornée de trois bas-reliefs, mais c'est une œuvre tout à fait vulgaire, qui ne rappelle en rien l'art d'Andrea et qui doit dater de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

L'église de Santa Fiora possède une seconde œuvre digne de retenir notre attention : c'est le *Baptême du Christ*, bas-relief qui décore les Fonts baptismaux de cette église. S. Jean agenouillé verse l'eau du Jourdain sur la tête du Christ, représenté, les mains jointes, dans une noble attitude de recueillement. La scène est complétée par un groupe de deux Anges tenant des linges. C'est la forme classique du Baptême du

*Troisième manière*

Les dernières œuvres que nous venons d'étudier appartiennent à la seconde manière d'Andrea, qui se distingue par la richesse de la composition et la complication des draperies; mais cette manière ne dura que quelques années et disparut dès la fin du <sup>xv</sup>e siècle.

Au début du <sup>xvi</sup>e siècle, une profonde évolution se produisait dans l'art de la sculpture, et le style florentin, parvenu à la complication de Pollaiuolo et de Verrocchio, allait brusquement se transformer sous l'action de la Renaissance; Andrea va subir l'influence de ce mouvement.

Ce style nouveau sera caractérisé chez Andrea par une manière plus ample, plus robuste, mais en même temps plus lourde. Les membres sont plus gros, le musculature plus savante, les draperies traitées par masses plus larges.

Je place à ce moment l'*Autel de Sainte Marie des Grâces* d'Arezzo. C'est le seul travail en marbre que nous connaissions d'Andrea, et, au premier abord, il peut paraître surprenant que nous classions dans la vieillesse d'Andrea, aux environs de 1500, un travail qui semblerait plutôt demander la main d'un jeune homme que celle d'un artiste âgé de plus de soixante-cinq ans; mais toutes les parties de cette œuvre nous disent cette date: la guirlande de fruits, très étudiée, très surchargée, semblable à celle de Pistoie, les arabesques plus avancées de style que dans aucune autre œuvre d'Andrea, avec des oiseaux, des cornes d'abondance, des dauphins, des griffes ailées. De plus, les formes amples de la Vierge et des Anges du tympan sont tout à fait caractéristiques du style de cette époque. Autour de l'autel, dans des niches, selon une méthode nouvelle chez Andrea, sont placées quatre figures de Saints, du travail le plus exquis; et sur la base de l'Autel, est la plus importante et la plus belle *Pietà* qu'il ait faite, en imitation de la *Pietà* de la Tombe Federighi de Luca.



*Le Baptême du Christ. (Fonts baptismaux de Santa Fiora)*



La Madone qui décore le tympan de l'Autel d'Arezzo représente un nouveau type dans la série des Madones d'Andrea. La Vierge, il est vrai, ne change guère; presque

toujours assise et vue à mi-corps, elle penche la tête sur l'enfant Jésus. Les variations ne consistent que dans l'attitude de l'enfant. Ici il est vu de face; assis sur un coussin, il baisse un de ses bras pour saisir la main de la Vierge et il soulève l'autre pour jouer avec son voile.



Autel de Sainte Marie des Graces, à Arezzo

S. Hilarion; dans le Ciel, le Saint-Esprit et Dieu le Père complètent la Trinité. Sur le pré-delle Andrea, comme dans l'Autel en marbre, représente le motif de la *Pietà*: la Vierge et S. Jean aux côtés du Christ.

Sur une porte du Mont de Piété de Florence, une figure de *Christ* du plus dramatique sentiment est la réplique du Christ de la *Pietà* d'Arezzo.<sup>(2)</sup>

(1) Photographie Alinari, num. 9704.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

Le Musée de Berlin a acquis récemment une Madone qui est attribuée à Luca et que nous considérerions plutôt comme une œuvre d'Andrea. L'enfant Jésus est assis sur le bras de sa mère. Sa main droite tient une pomme et sa main gauche placée dans sa bouche reproduit ce geste des petits enfants ayant mal aux dents, qui est comme une véritable signature des Madones d'Andrea. L'œuvre a beaucoup de rapports soit avec la Madone del Soccorso d'Arezzo, soit avec la Madone de la Cathédrale de Prato. Elle a été publiée par M. Allan Marquand.<sup>(1)</sup>

La *Madone du Tympan de la Cathédrale de Pistoie* est caractéristique du style des dernières années de la vie du maître. Elle est datée de 1505. C'est une œuvre très belle et je ne crois pas que, parce qu'elle a été faite en 1505, ce soit une raison, comme on le dit souvent, pour supposer qu'Andrea n'était plus capable d'exécuter un tel travail, et qu'il a dû le confier à son fils Giovanni. Il n'y a pas trace ici de l'art de Giovanni et c'est encore Andrea tout entier, dans tout l'épanouissement de son art. On remarquera, comme type de cette époque, l'ampleur des draperies, et la grosseur des membres. Comme nous l'avons vu précédemment, dans la Madone de Santa Croce, deux Anges tiennent une couronne au-dessus de la tête de la Vierge. L'enfant Jésus de Pistoie présente une forme nouvelle. Debout, il met une main sur la poitrine de sa mère et il passe l'autre derrière son cou. Ce geste de l'enfant enlaçant le cou de sa mère a été reproduit dans un grand nombre de Madones, dont quelques unes sont antérieures à la Madone de Pistoie.<sup>(2)</sup> Ici, comme toujours, nous nous contentons de citer les œuvres caractéristiques, sans chercher à en énumérer les nombreuses répliques.



*Vierge au Coussin, du Musée National*

(1) *American Journal of Archaeology*, 1894. — *The Madonnas of Luca*, pl. VI, n. 3.

(2) Une réplique de la Madone de Pistoie se voit au Musée de Berlin (gravée dans le Catalogue de M. Bode, p. 39).



Le plus bel exemple de ce type est la *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova*,<sup>(1)</sup> qui, dans la série des petites Madones, est une des plus belles œuvres d'Andrea, et peut être placée à côté de la Madone des Architectes et de la Madone au coussin. Je classe cette Madone dans le groupe de celles où l'enfant tient enlacé le cou de sa mère, mais l'œuvre est de style moins avancé que la Madone de Pistoie et doit être antérieure. Ici,



*Madone del Soccorso*  
de l'église S.te Marie in Gradi, à Arezzo

comme dans la Madone de Santa Croce, l'enfant tient un oiseau dans sa main.

Une très belle œuvre du Palais Communal de Stia (Casentino) représente le même motif que la Vierge de Santa Maria Nuova, mais dans une forme plus souple et avec un sentiment rêveur qui indique une époque plus récente. On croirait voir une figure d'un élève de Léonard de Vinci.

Comme œuvres tardives de ce type, dans une forme très inférieure, je cite la Madone du South Kensington Museum,<sup>(2)</sup> la Madone de la Chapelle du Château de Pise,<sup>(3)</sup> la Madone du Musée de Città di Castello<sup>(4)</sup> et la Madone du Bargello, variante de la Madone de Pistoie.<sup>(5)</sup>

Une Madone assez semblable à cette dernière Madone du Bargello, mais de qualité beaucoup plus belle, est aujourd'hui dans la collection Henry G. Marquand, de New York, après être restée longtemps dans la collection Gavet, à Paris. L'enfant Jésus est debout devant sa mère et tient son cou avec ses deux mains. C'est une œuvre tout à fait exquise. Le modelé des nus égale en finesse ceux de la *Vierge des Architectes* et de la *Vierge au coussin*. M. Allan Marquand, qui a publié une gravure de cette Madone,<sup>(6)</sup> l'attribue à Luca et la classe dans la décade de 1430; mais je crois que cette Madone est d'Andrea

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) Gravée dans l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier, p. 103.

(3) Photographie Alinari, num. 8711.

(4) Photographie Alinari, num. 4867.

(5) Photographie Alinari, num. 2762.

(6) *American Journal of Archaeology*, 1894. — *The Madonnas of Luca della Robbia*.

et qu'elle n'est pas antérieure aux premières années du xvi<sup>e</sup> siècle. Elle a, en particulier, de grands rapports avec la Vierge de Varramista que nous publions ci-après.

Le *Retable de Varramista* près de Pise est une belle œuvre de cette époque. La Vierge y est représentée assise sur des nuages et ses pieds portent aussi sur des nuages, forme que nous avons signalée comme tardive et que nous rencontrons ici pour la première fois dans les œuvres d'Andrea. Il est à remarquer que les Anges sont disposés autour de la Vierge comme dans la *Madone Foulc* et dans la *Madone du Musée de Cluny*. On dirait moulée sur celle de la Verna la belle figure de S. François qu'on admire dans ce Retable.



*Madone du Tympan de la Cathédrale de Pistoie*



*Madone  
du Palais Comunal de Stia (Casentino)*

Une *Madone* de l'Académie des Beaux Arts, quoique étant d'un style plus fin qui doit la faire reporter à une date antérieure à la Vierge de Pistoie, peut en être rapprochée, car l'enfant est représenté dans le même mouvement, une main sur la poitrine de sa mère et, l'autre autour de son cou. Aux côtés de la Vierge, se tiennent S.<sup>te</sup> Ursule et S. François; ce dernier avec les traits sous lesquels il est représenté dans la plupart des œuvres du maître. Cette *Madone* entourée d'une double bordure de fruits et de chérubins, est une œuvre excellente d'Andrea.

La *Voûte* du porche du Dôme de Pistoie a une splendide décoration en terre cuite qui est, dans ce genre, le chef-d'œuvre d'Andrea. Les détails de cette décoration n'ont pas la finesse des travaux de Luca, mais par la richesse de l'ensemble, cette voûte peut-être comparée aux voûtes de l'Impruneta et de la Chapelle Pazzi.



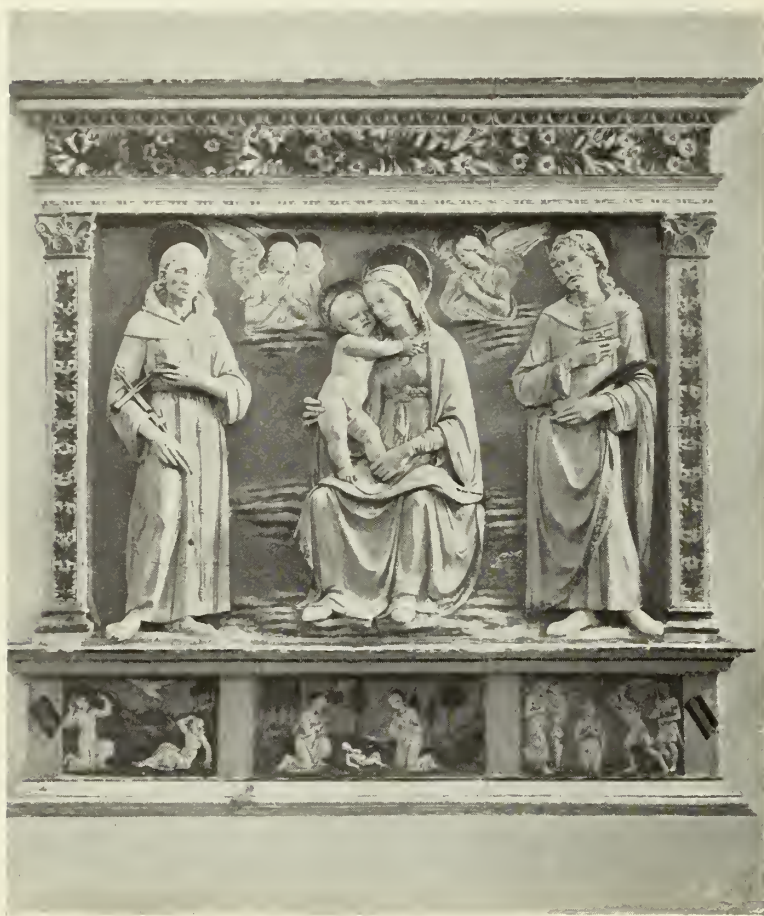
Par analogie avec la voûte de Pistoie, j'attribue à Andrea les deux jolis panneaux faisant partie de la collection de M. le Marquis Viviani della Robbia, qui a bien voulu nous autoriser à les reproduire.

Andrea, dans l'étude de la nature végétale, a suivi la voie ouverte par son maître, sans trouver aucune idée nouvelle. Il reproduit les mêmes formes, et ses œuvres ne se

distinguent de celles de Luca que parce qu'elles sont, en même temps, plus compliquées dans leur ensemble et moins fines dans les détails.

A côté de la voûte de Pistoie nous pouvons citer, parmi les plus belles œuvres décoratives d'Andrea, la guirlande de fleurs et de fruits qui entoure la Madone dans l'Autel de marbre de S.<sup>te</sup> Marie des Grâces à Arezzo, celle de la Crucifixion de la Verna, celle de la Vierge entre deux Saints de l'Académie des Beaux Arts et la frise de l'Eglise delle Carceri de Prato.

Nous publions un fragment d'une grande guirlande de deux mètres de diamètre, donnée au Musée du Bargello par M.<sup>me</sup> Insom. Le sujet qui



*Retable de Varramista, près de Pise*

était au milieu de cette guirlande n'existe plus; on l'a remplacé par les Armoiries de la famille Rucellai.

Mais, au point de vue décoratif, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'originalité d'Andrea est moins dans ces guirlandes de fruits que dans les charmantes arabesques dont il a enrichi la plupart de ses œuvres; arabesques que Luca ne connaissait pas encore et auxquelles Giovanni ne s'intéressera plus.

Sur la fin de sa vie, Andrea a fait d'importants travaux à Viterbe. Nous savons, par des documents précis, qu'il a séjourné dans cette ville de 1508 à 1510, et qu'il a décoré les églises de S. Jean des Florentins et de la Madone della Quercia.<sup>(1)</sup>

(1) ETTORE GENTILI, *La Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini a Viterbo* (Archivio storico dell'Arte, 1889, p. 409).

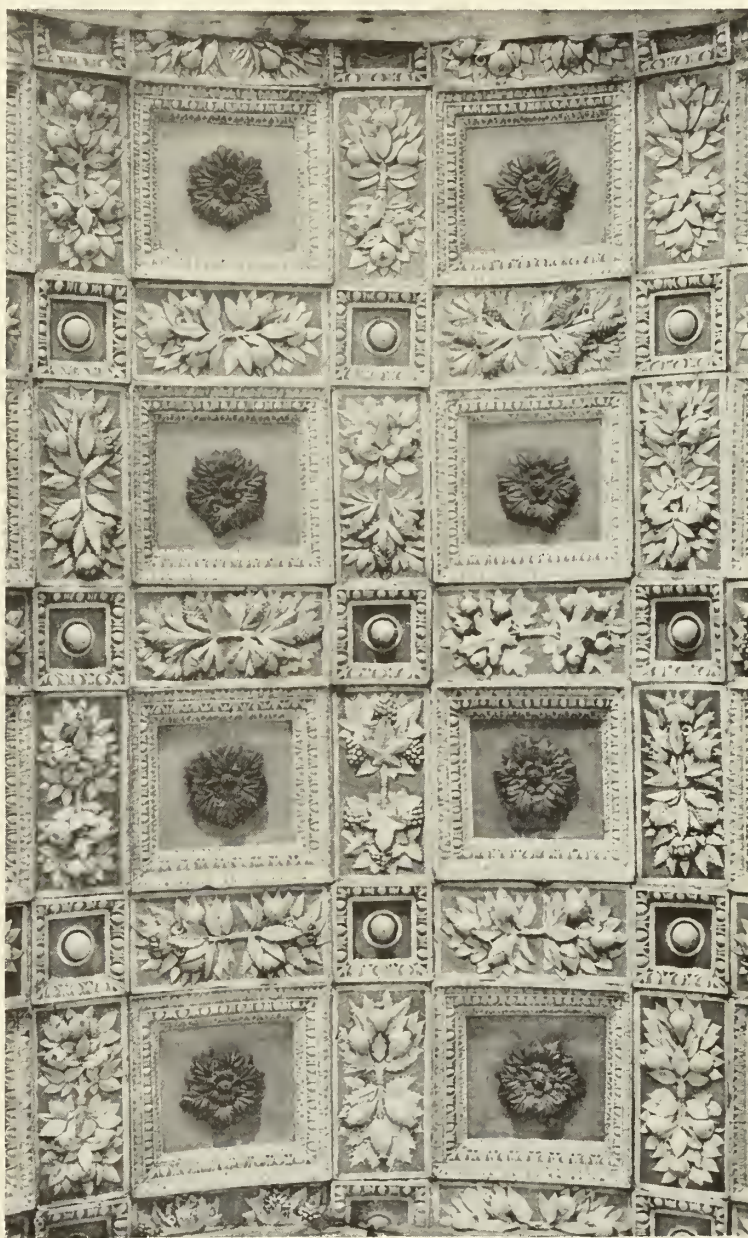


Andrea était très âgé à cette époque : il avait plus de soixante et dix ans ; et il est très probable qu'il ne dut pas exécuter de sa propre main les travaux si importants faits dans ces deux églises. Il faut plutôt les considérer comme ayant été faits par ses élèves sous sa direction. Nous ne nous étonnerons donc pas si ces œuvres n'ont pas les qualités de finesse et de précision que nous admirons dans les œuvres personnelles du maître. Mais d'une façon générale elles se rattachent bien nettement à son art, et l'on peut dire qu'elles sont très précieuses en raison de la certitude de leur date, car elles nous font connaître, d'une façon positive, la dernière évolution de son style. Ce style est caractérisé par l'ampleur des formes et la largeur de l'exécution. Ce n'est plus le trait simple et si réservé de Luca, ni les complications de Verrocchio, mais la manière large de Fra Bartolommeo et de Raphaël.

La Porte de l'église S. Jean des Florentins était décorée d'une lunette représentant en demi-figure la *Vierge adorée par deux Anges*. Cette œuvre a beaucoup souffert et, en particulier, le petit enfant Jésus est une restauration moderne. Elle est placée aujourd'hui au Musée de Viterbe.

Dans cette même église se trouvait le buste de Jean Baptiste Almadiano, notaire apostolique, fait par Andrea en 1510 ; œuvre précieuse, car c'est le seul buste que l'on connaisse de ce maître. Nous y retrouvons les belles qualités de son style, simple, grave, vrai, sans fausse recherche et sans prétention.

L'église de S. Jean des Florentins n'est pas la seule, à Viterbe, à posséder des terres-cuites d'Andrea. La façade de la Madone della Quercia a trois tympans décorés.



Voûte du Porche du Dôme de Pistoie



Sur les deux portes mineures on voit, d'un côté, S. Thomas d'Aquin entre deux Anges et, de l'autre, S. Pierre Martyr entre deux Anges. Sur la porte centrale est représentée la Vierge avec l'enfant Jésus debout qui tient un oiseau d'une main et qui bénit de l'autre; elle est couronnée par deux Anges et, à ses côtes, se tiennent S. Laurent et S. Dominique.



Ornement de la collection  
Viviani della Robbia

Il existe à Bolsena de nombreuses terres-cuites émaillées dont nous nous occuperons lorsque nous parlerons de Giovanni della Robbia. Mais, dans le nombre de ces œuvres, il en est une qui rappelle de très près l'art d'Andrea, à l'époque que nous étudions. C'est un tympan représentant la Vierge entre S. Michel et S.<sup>te</sup> Christine. L'enfant Jésus est semblable à celui de la Madone della Quercia. La figure de S. Michel, tout à fait charmante, peut être rapprochée du S. Michel de la collection Vieweg à Brunswick.

Le *Retable de la Chapelle de S. Antoine* à Camaldoli (Casentino) est de même date et de même style que les travaux de Viterbe. Je le publie comme une des œuvres les plus caractéristiques de cette époque. Si l'on compare la figure nue du S. Sébastien avec celle du S. Sébastien du *Camposanto* d'Arezzo, on saisira très nettement les différences qui existent entre les deux manières d'Andrea. Le S. Sébastien d'Arezzo, fait vers 1490, avec ses formes maigres et précises, se rattachait à l'art de Verrocchio, tandis que le S. Sébastien de Camaldoli, de formes plus larges, appartient à l'art de la Renaissance et fait songer aux statues



Ornement de la collection  
Viviani della Robbia

d'Antinoüs. L'œuvre est assez belle pour qu'on doive la considérer comme étant de la main d'Andrea.

D'une valeur un peu secondaire est un *Retable* de l'église de la Verna. On doit le classer, je pense, dans le groupe de ces œuvres que l'on appelle œuvres de l'atelier d'Andrea, ce qui veut dire, qu'elles ont été faites par quelqu'un de ses élèves, soit sous sa direction, soit simplement en imitation de sa manière.

Dans la vie de Luca della Robbia écrite par Vasari, on lit que ce maître avait envoyé plusieurs terres-cuites en Espagne. Jusqu'ici aucune de ces œuvres n'a été signalée

par les historiens. Mais je puis citer un magnifique Retable d'Andrea della Robbia, assez semblable au Retable de Camaldoli, qui se trouve dans la crypte de la Cathédrale de Séville.

Le chef-d'œuvre de la fin de la vie d'Andrea est la *Loggia di San Paolo*, à Florence.

Il y a, dans cette *Loggia*, une des œuvres les plus admirables d'Andrea, la *Rencontre de S. François et de S. Dominique*, dont le sentiment profond rappelle les fresques de Fra Angelico au Cou-

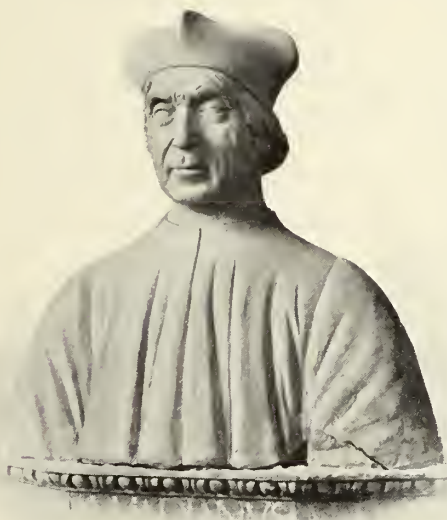
vent de S. Marc. Dans cette rencontre des deux grands fondateurs de l'ordre des Dominicains et des Franciscains, Andrea a mis toute l'effusion de son cœur, et a fait rayonner sur ces figures ascétiques toutes les joies d'un religieux amour. Quant à la science, elle est parfaite. Les draperies de style très avancé, moins sim-

ples que dans les premières œuvres de la Verna, et moins compliquées que celles des *Évangélistes* de Prato, ont cette ampleur qui caractérise le style du xvi<sup>e</sup> siècle, et peuvent être comparées aux belles dra-

peries de Fra Bartolommeo et de Raphaël. Les mains sont d'une qualité tout à fait exceptionnelle et rappellent les belles mains de Verrocchio dans le S. Thomas d'Or San Michele.

Dans deux autres médaillons de la Loggia San Paolo, sont représentés deux portraits en buste. On a cru pendant longtemps y reconnaître les traits de Luca et d'Andrea, mais cette hypothèse est abandonnée; et il est plus probable que nous sommes en présence des portraits de deux administrateurs de l'Hôpital. Ce sont des œuvres très belles, d'une mâle énergie, travail-

lées avec une fermeté un peu dure qui n'est pas habituelle chez Andrea. Mais l'attribution de ces portraits à Andrea ne saurait donner lieu à aucun doute, car ni Giovanni, ni aucun élève d'Andrea, n'était capable de créer des œuvres d'un tel style et d'une telle beauté.



Buste de Jean Baptiste Almadiano, de Viterbe



Guirlande au Musée National



Tympan de la Porte majeure de la Madone della Quercia à Viterbe



Viennent ensuite, dans la Loggia San Paolo, sept médaillons, où sont représentés en demi-figures S.<sup>te</sup> Rose, S.<sup>te</sup> Claire, S. Louis, S. Antoine, S. Ludovic, S. Bernardin et S. François. Nous reproduisons la figure de S. Bernardin tenant ses tablettes, qui a tous les caractères de l'art d'Andrea à son plus haut point de perfection.



Retable de la Chapelle de S. Antoine, à Camaldoli (Casentino)

On peut supposer que, pour l'exécution de ces travaux, Andrea s'est fait aider par son fils Giovanni, et cette collaboration semble assez apparente dans les deux derniers bas-reliefs représentant le *Christ guérissant des malades*. Il y a une telle négligence dans le dessin des formes, et dans le style des draperies, un tel contraste avec la *Rencontre de S. François et de S. Dominique*, qu'il me semble impossible d'attribuer ces deux bas-reliefs à Andrea lui-même.

J'ai réservé, pour en parler en dernier lieu, certaines œuvres assez difficiles à classer en raison des caractères divers qu'elles présentent. Dans la *Résurrection* de l'Académie des Beaux Arts, Andrea

s'est inspiré, autant qu'on peut le faire sans être un copiste, de la *Résurrection* de Luca au Dôme de Florence. C'est la même disposition des Anges dans le ciel et des soldats couchés devant le tombeau du Christ. Mais dans le Christ de Luca le caractère de majesté était prédominant; chez Andrea c'est le caractère de douceur. Le Christ, au lieu de regarder fixement devant lui, dirige avec tendresse ses regards vers la terre. Les différences les plus notables sont dans le style des soldats couchés. Chez Luca, une épaisse cuirasse recouvrait leur poitrine; chez Andrea, l'un des soldats est nu et l'autre est vêtu d'une cuirasse collante qui moule le corps et fait ressortir toutes les saillies des muscles. Il y a, dans cette étude de la musculature du torse, un style si différent de celui de Luca, que cela seul aurait dû empêcher les critiques de prononcer le nom de Luca devant une œuvre semblable. Le style des nus est tel qu'il paraît impossible de ne pas la classer dans les dernières années de la vie d'Andrea. Le caractère général, soit dans les nus, soit dans

les figures vêtues, est la lourdeur des formes. Le Christ, en particulier, est trop court et les draperies manquent de finesse; les jambes des Anges se détachent avec une forte saillie. Dans les œuvres de la belle époque d'Andrea nous trouvons plus de soin dans l'exécution et plus de délicatesse dans les formes. Ces imperfections peuvent s'expliquer soit parce qu'Andrea était affaibli par l'âge, soit parce que, à cette époque de sa vie, il confiait à ses élèves une partie du travail.

Les mêmes réflexions s'appliquent à la *Madone de la Cintola* de l'Académie qui fait pendant à la *Résurrection*.

Pour justifier la date tardive que j'assigne à ces œuvres, je ferai remarquer que le tombeau de la Vierge, dans la *Madone de la Cintola*, est décoré d'un motif de dauphins qui n'apparaît que dans les dernières années de la vie d'Andrea.

Ces bas-reliefs ont été attribués à Luca par Cicognara, et gravés dans son *Histoire de la sculpture italienne*, mais cette attribution ne peut se soutenir. MM. Cavallucci et Molinier font

du reste remarquer que la date de la fondation du Couvent de S.<sup>te</sup> Claire, d'où ces bas-reliefs proviennent, rend leur attribution à Andrea beaucoup plus naturelle.

Pour des raisons semblables on pourrait considérer comme appartenant à cette période le *Crucifix* de l'église de S.<sup>te</sup> Marie à Fiesole. Au pied du Christ sont placés la Vierge et S. Jean debout, et la Madeleine agenouillée. Les attitudes ont de la dignité, mais les formes sont lourdes et sans grand caractère artistique.

La *Madone de la Via della Scala* jouit d'une réputation qu'elle ne mérite pas, mais elle est très intéressante à étudier. C'est une œuvre soigneusement dessinée et modelée, remarquable par l'expression profondément religieuse de la Vierge et des Saints qui l'entourent; mais le style est d'une qualité très secondaire. La forme des mains est extrê-



Retable de l'église de la Verna



mement maniérée; les mains de la Vierge trop épaisses, mal posées, sont tout à fait répréhensibles. De même, la figure de l'Enfant Jésus est mauvaise, son corps est trop gros et d'une musculature trop forcée. Nous sommes évidemment en présence d'une œuvre très tardive, faite aux environs de 1510, et que

l'on peut considérer indifféremment, soit comme une

œuvre de la vieillesse d'Andrea, soit comme une des premières productions de Giovanni.



Portrait  
(Loggia San Paolo)



Rencontre de S. François et de S. Dominique  
(Loggia San Paolo)

En parlant des œuvres de Luca j'ai montré quel parti on pouvait tirer, pour leur classement, de l'étude des détails de l'ornementation. Je ferai la même remarque pour le classement des œuvres d'Andrea. Ici les formes à observer ne sont plus les guirlandes de fleurs qu'Andrea reproduit d'une façon un peu monotone et sans y prêter grande attention, mais la forme des arabesques, qui sont alors une des nouveautés de l'art, et qui, d'une œuvre à l'autre, vont en se modifiant et en se compliquant. Le style des arabesques est un des arguments les moins incertains pour classer les œuvres d'Andrea, ainsi que je vais essayer de le montrer en indiquant les signes qu'il convient d'observer :

*Autel de Sainte Marie des Anges d'Assise.* — Motif de palmettes uniformément répété. — Tous les pilastres semblables. — Pas de vases. — Chapiteau très simple.

*Vierge de Gradara.* — Palmettes comme dans l'Autel de S.<sup>te</sup> Marie des Anges d'Assise. — Chapiteau plus compliqué, copié sur Luca della Robbia (*Tabernacle de l'Impruneta* et *Tabernacle de Peretola*).

*Adoration de l'Enfant de la Verna.* — Chapiteau et palmettes comme dans la Vierge de Gradara. — Légères différences entre les deux pilastres.

*Annonciation de la Verna.* — Palmettes plus compliquées. — Chapiteau ionique.

*Couronnement de Sienne.* — Palmettes plus ornées encore. — Chapiteau ionique.

*Madone de la Cintola de la Verna.* — Le motif des palmettes n'est plus uniformément répété. — Elles sortent d'un vase. — Chapiteau ionique.



S. Bernardino  
(Loggia San Paolo)

*Autel de la Miséricorde de Montepulciano.* — Les palmettes sont remplacées par des arabesques. — Chapiteau ionique.

*Autel du Camposanto d'Arezzo.* — Arabesques variées, différentes sur chaque pilastre, sortant d'un vase. — Chapiteau de type nouveau.

*Adoration des bergers de Sansepolcro; Mages de Londres.* — Arabesques encore plus compliquées. — Chapiteaux comme dans l'œuvre précédente.

*Autel de marbre d'Arezzo.* — Arabesques avec des oiseaux, des dauphins, des griffes ailées. — Chapiteaux à peu près comme les précédents. — Petites statuette de Saints dans des niches.

*Madone de la Cintola de Santa Fiora.* — Chapiteaux comme ceux de l'Adoration des bergers de Sansepolcro. — Les pilastres au lieu d'être décorés d'arabesques sont décorés de statuette.



*La Résurrection. (Académie de Beaux Arts)*

En étudiant les œuvres d'Andrea della Robbia nous avons le plus possible supprimé les descriptions, nous contentant de contrôler l'authenticité des œuvres et de les classer dans un ordre méthodique. Cet art, en effet, ne demande pas de savants commentaires. Pour en parler il faudrait laisser la langue glacée de la critique et emprunter les paroles ardentes, les hymnes passionnés des moines du moyen-âge. N'est-ce pas le sentiment même d'Andrea, l'ardeur de sa foi religieuse et la tendresse de son amour maternel, que nous retrouvons dans ces strophes de Giovanni Dominici?<sup>(1)</sup>



*Crucifix  
de l'église de S<sup>te</sup> Marie à Fiesole*

Dis-moi, douce Marie, avec quelle ardeur  
Tu contemplais ton fils, le Christ mon Dieu!...  
Oh quelle joie tu avais. Oh! quels transports,  
Lorsque tu le tenais dans tes bras....  
Ne l'embrassais-tu pas alors sur son visage?  
Oui, j'en suis sûr, et tu l'appelais: ô mon fils....  
Lorsque parfois, durant le jour, il s'endormait,  
Toi, voulant réveiller ton paradis,  
Bien doucement tu t'approchais pour le surprendre,  
Et tu plaçais ton visage contre son saint visage....  
Combien de fois quand il jouait avec de petits enfants  
Tu t'empressais de l'appeler

(1) Père dominicain qui vivait à Florence, au début du xve siècle.



Disant en toi même: Toi, tu t'amuses,  
Mais moi, cela ne fait pas mon affaire.  
Alors tu le prenais dans tes bras  
Avec une ardeur d'amour que ton cœur seul a pu connaître.

Dans l'art des Della Robbia ce sont les sentiments de bonté, de tendresse et d'amour qui prédominent. Pendant tout un siècle, il semble qu'ils n'aient eu qu'une pensée, celle d'écrire un poème en l'honneur de la Vierge Marie. Sans faire de grands efforts pour trouver des motifs nouveaux, ils ont répété, sans jamais se lasser, le même hymne d'amour; et l'on peut bien vraiment dire que, parmi toutes les immortelles créations du génie italien, les plus tendres et les plus séduisantes sont les litanies des Della Robbia.



*Madone*

*de l'Hôpital de Santa Maria Nuova*



*Buste de jeune seigneur florentin*

## POLLAIUOLO

1429 - 1498

À côté des deux groupes d'artistes dont nous venons de parler, les tailleurs de marbre, tels que Desiderio, Rossellino, Civitali, Mino, Benedetto, et les céramistes de la famille des della Robbia, se place un troisième groupe, celui des ouvriers en bronze, qui comprend deux des plus grands maîtres de cet âge, Pollaiuolo et Verrocchio. Tandis que les artistes des deux premiers groupes appartiennent, par la tendresse et la douceur de leur pensée, à la lignée de Ghiberti et de Luca, ces derniers, plus énergiques et plus précis, doivent plutôt être rattachés à l'école de Donatello.

Il est toujours difficile de bien déterminer le caractère d'un artiste, mais cette tâche est surtout compliquée lorsqu'il s'agit de cette fin du x<sup>v</sup>e siècle, où tant d'éléments divers ont fusionné entre eux. Pour définir l'art de Pollaiuolo, nous distinguerons tout d'abord ce maître de tout le groupe des sculpteurs sur marbre, en disant qu'il fut moins expressif qu'eux et plus préoccupé du rendu des formes. C'est là un point de départ sûr et très précis. Par-dessus tout, Pollaiuolo est un dessinateur ; avant de songer à ce que peuvent exprimer les yeux et les lèvres, il regarde la forme des muscles, la ligne des bras, la complication des mains, le mouvement des membres. Nul dans l'école n'a été un dessinateur plus passionné, et le premier, bien avant Michel-Ange, il a fait des études d'anatomie et il a disséqué des corps.



En comparant l'art antique et l'art chrétien, nous avons montré que l'art chrétien avait pour caractère essentiel l'expression des idées, la prédominance de l'âme sur la matière, tandis que, dans l'art antique, l'amour de la beauté des formes était, sinon le but unique, du moins la recherche préférée. Par ses tendances, Pollaiuolo se détache donc de la tradition chrétienne. Et cependant, nous avons dit, dans notre Introduction, que son art ne ressemblait en rien à l'art antique. Il s'agit pour nous de montrer que ces deux opinions ne sont pas contradictoires et que Pollaiuolo, tout en subissant l'influence des doctrines de l'antiquité, a créé un art profondément original. En effet, s'il y a chez Pollaiuolo une influence de l'antique, ce n'est qu'au point de vue de la conception générale de l'œuvre d'art, c'est uniquement parce que la pensée ne tient pas la première place dans ses œuvres. Le seul conseil que l'art antique lui a donné était de s'intéresser à l'étude des formes. Mais, et c'est en cela qu'il ne doit pas être classé dans le groupe de la Renaissance, il n'imité jamais les œuvres antiques. A la rigueur, on aurait pu penser que, dans la correction, dans la simplicité, dans la pureté des formes de Ghiberti et de Luca, il y avait, sinon imitation ou influence de l'art antique, du moins quelques rapports avec cet art ; mais chez Pollaiuolo, cet âpre réaliste, aucun lien ne peut être signalé, et, de tous les maîtres de son âge, il semble que ce soit lui qui ait été le plus éloigné de la statuaire grecque et romaine.<sup>(1)</sup> Pollaiuolo, il est vrai, selon les doctrines de l'antiquité, s'est passionné pour l'étude des formes, mais rien dans sa théorie artistique ne lui a conseillé de prendre à modèles les œuvres des siècles passés.

Dans la conception chrétienne, dans la thèse de la prédominance de la pensée, l'artiste, préoccupé surtout d'exprimer des sentiments, ne cherche pas dans la nature des traits trop particuliers, il est porté à se contenter des formes traditionnelles, et, par là, à conserver quelques uns des types transmis d'âge en âge depuis l'antiquité ; d'autre part, lorsqu'il veut exprimer les idées les plus tendres ou les plus nobles, il est conduit, alors même qu'il n'y penserait pas, à adoucir les formes, comme le faisaient les maîtres grecs, en vue d'un certain idéal. Au contraire, l'artiste qui a pris pour seul guide le principe de la fidélité à la nature, n'aura plus ni la préoccupation de maintenir des formes traditionnelles, ni le souci de modifier les formes que la nature met sous ses yeux. Or, comme à Florence, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les formes délicates de la population faisaient le plus violent contraste avec les formes robustes de l'ancienne race romaine, il s'en suivit que l'art de Pollaiuolo, tout en partant d'un même principe que l'art romain, fut en complète opposition avec les formes de cet art.

J'ai dit que Pollaiuolo était peu expressif, il ne faudrait pas entendre qu'il ne l'a pas été. A vrai dire il n'y a pas de grand art sans expression. Toute forme a son expression, et copier la nature c'est être expressif, alors même qu'on voudrait ne pas l'être. Recherchons donc ce que Pollaiuolo a exprimé. Moins chrétien, moins spiritualiste que

(1) Voir MUNTZ, *Histoire de l'art*, t. II p. 132. « Dans les *Travaux d'Hercule* de Pollaiuolo, dans le *Combat entre deux Centaures*, dans son *Combat de Gladiateur*, c'est à la fois la mythologie dénuée de sens et la violation de tous les principes de goût posés par l'antiquité. »

ses contemporains, il ne dit pas comme eux les extases de la foi religieuse, la tendresse des chérubins, l'affection des Madones, mais il a vu ce que l'être humain a en lui de délicatesse et d'élégance. Dans la figure de la *Force* du Tombeau de Sixte IV, il donne bien admirablement l'idée d'un être beau, noble et fier; et sa faculté surprenante d'observer la nature, de la comprendre et de l'imiter, lui a fait créer, dans son *Buste de jeune seigneur florentin*, un des portraits qui nous font pénétrer le plus avant dans l'âme florentine.

Ces idées générales exposées, étudions une à une les œuvres de Pollaiuolo, et nous verrons ainsi d'une façon plus précise quelles ont été les particularités de son style.

Sa première œuvre est la *Croix de l'Autel du Baptistère* de Florence. Pollaiuolo débute par des travaux d'orfèvre. Vasari nous apprend qu'il avait été élevé dans l'atelier de Bartoluccio, le beau-père de Ghiberti, et qu'il avait collaboré aux portes du Baptistère; il cite même, comme étant son œuvre personnelle, une caille, dans l'encadrement d'une de ces portes. De toutes les nombreuses pièces d'orfèvrerie de Pollaiuolo, la Croix du Baptistère est la seule qui subsiste, et

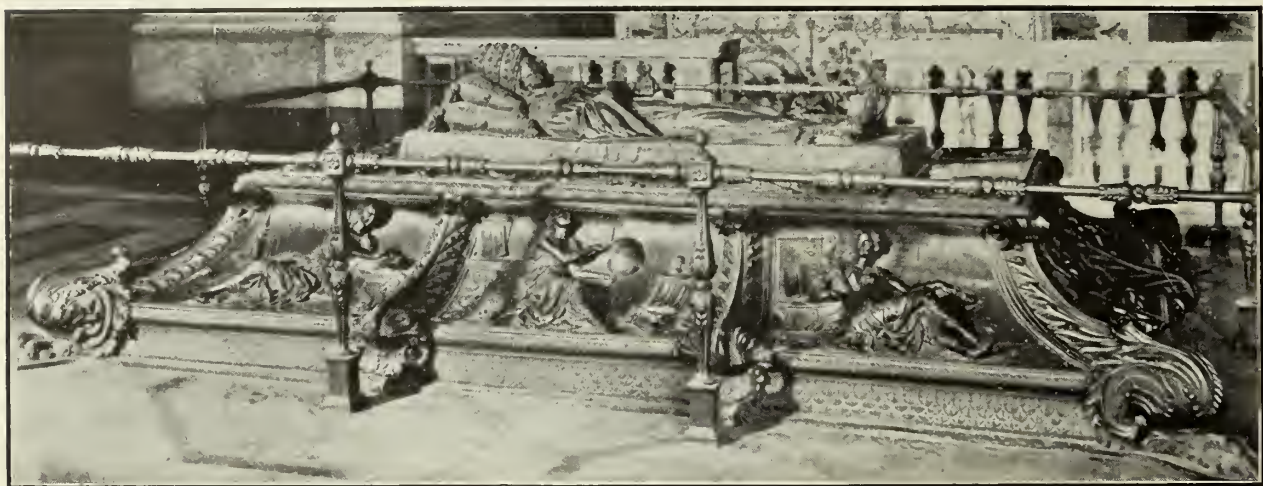


*Croix de l'Autel du Baptistère de Florence*



elle suffit à nous dire ses étonnantes facultés inventives, la distinction de son goût et la précision de son travail.

La *Croix* n'est pas tout entière l'œuvre de Pollaiuolo; nous savons par des documents précis qu'une partie en fut faite par l'orfèvre Betto di Francesco Betti. Il est, je crois, assez facile de déterminer la partie exécutée par Pollaiuolo: c'est le piédestal, jusqu'aux volutes d'où partent les tiges soutenant les statuettes de la Vierge et de S. Jean.



*Tombe du pape Sixte IV*

Dans cette œuvre, qui fut faite vers 1456, Pollaiuolo ne s'intéresse pas encore aux formes décoratives de l'art antique, et, fidèle aux enseignements qu'il avait reçus dans l'atelier de Ghiberti, il réserve à la figure humaine et aux animaux la plus grande part dans ses décorations.

Le piédestal de cette Croix comprend six figures placées dans des niches, deux figures principales isolées, deux chimères, des dauphins, des animaux divers et une série de petits compartiments décorés de nielles, sur la base du piédestal. Dans les parties architecturales, on trouve de nombreux souvenirs de l'art gothique: les roses, les fenêtres géminées, surtout des arcs-boutants que Pollaiuolo emploie à deux reprises, dans le bas pour séparer ses figures et leur servir de cadre, dans le haut, pour donner plus de légèreté à son œuvre. C'est donc ici un style attardé qui ne se rattache en rien au style de Michelozzo ou de Desiderio; nous y voyons la preuve que le style de la Renaissance pénétra beaucoup plus tardivement dans les boutiques des orfèvres que dans les grands ateliers des tailleurs de pierre. Cela tient peut-être à ce qu'il n'existait pas de modèles de l'orfèvrerie antique, et que les orfèvres florentins ne pouvaient utiliser, comme les sculpteurs de marbre, les fragments antiques dont les formes larges et puissantes convenaient mal à leurs délicats travaux. Il s'en suivit que les orfèvres, n'ayant pas de modèles à copier, conservèrent plus longtemps leur originalité et leurs facultés inventives. Au *xv<sup>e</sup>* siècle encore, le plus grand des décorateurs florentins fut un orfèvre, Benvenuto Cellini.

Les plus délicieuses parties de l'œuvre de Pollaiuolo sont les deux figures de jeunes filles qui ornent la base de la Croix. On pourrait les prendre pour deux Anges, mais je crois plutôt que ce sont deux Vertus, la Foi et l'Espérance, la Foi priant, les bras croisés sur la poitrine, et l'Espérance tournant la tête vers le Ciel et lui tendant les bras pour l'implorer. C'est l'attitude même donnée le plus ordinairement à ces deux Vertus. Cette hypothèse est encore confirmée par ce fait que la troisième Vertu théologale, la Charité, est représentée en gravure sur la face principale du piédestal. Ces Vertus sont figurées dans un mouvement d'élan, de marche, qui fait flotter les draperies, tout en dessinant sur certains points les formes du corps. On y voit une si grande finesse de formes, un tel sentiment de la jeunesse, une si juste mesure dans l'art d'indiquer les lignes, un tel frémissement de vie, qu'on peut les tenir pour égales aux plus charmantes œuvres de Ghiberti. Pollaiuolo est encore ici sous l'influence de ce maître. Plus tard il ne retrouvera plus un tel charme ; ses figures auront d'autres qualités ; elles seront plus raffinées, plus séduisantes par l'attrait subtil de leur beauté, mais elles n'auront plus la même exquise simplicité.

L'Œuvre du Baptistère qui, en 1456, avait surmonté d'une Croix le vieil Autel d'argent, entreprit, vingt ans plus tard, en 1478, de le terminer en faisant faire les parties latérales et elle commanda quatre bas-reliefs, dont l'un, la *Naissance de S. Jean*, échut à Pollaiuolo.<sup>(1)</sup> C'est, à mon sens, une des œuvres les moins réussies du maître. Si l'on y trouve de très jolis détails, notamment la figure de femme portant un panier sur la tête et le groupe des deux suivantes, dont l'une, assise, tient le petit nouveau-né, pendant que l'autre, agenouillée, prépare l'eau des ablutions, on peut dire que le bas-relief, dans son ensemble, est décousu, que les figures sont trop séparées les unes des autres, que les reliefs sont trop égaux, et que les figures du second plan, la S.<sup>te</sup> Elisabeth sur son lit et les deux femmes qui l'entourent, viennent trop en avant et ne sont pas à leur place. Nous voyons là, comme dans les peintures de Pollaiuolo, notamment dans le *S. Sébastien* de Londres, que, s'il excellait à ciseler une figure isolée, il n'était pas aussi heureusement doué pour imaginer des groupes de figures et pour les disposer harmonieusement.



*Charité, de la Tombe du pape Sixte IV*

De tous les grands florentins Pollaiuolo est le seul que l'on ne puisse pas connaître complètement à Florence. Tous les autres sculpteurs, depuis André de Pise jusqu'à Michel-Ange, ont leurs chefs-d'œuvre dans cette ville, qui est le plus merveilleux musée de sculpture qu'il y ait au monde. Seul, Pollaiuolo, n'est représenté à Florence que par des productions secondaires ; ses deux grands chefs-d'œuvre, les Tombes des papes Sixte IV et Innocent VIII, sont à Rome.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.





*Virtus*  
de la Tombe du pape Sixte IV

La *Tombe du pape Sixte IV* peut entrer dans la catégorie des Dalles tombales. C'est, développée et considérablement agrandie, la même idée que dans la Tombe du pape Martin V par Simone Ghini. Les grands Tombeaux placés à terre sont rares en Italie, et il n'en est aucun qui ait l'importance de celui de Pollaiuolo. Aujourd'hui, la Tombe n'est plus à sa place primitive et l'on peut se demander si elle n'était pas, dans le principe, légèrement surélevée de terre par un socle de marbre, comme la Tombe de Martin V. Telle que nous la voyons actuellement, elle se compose d'un soubassement concave, ayant pour ornements huit figures allégoriques, sur lequel repose, sculptée en fort relief, la figure du Pape qu'entourent les trois Vertus théologiques et les quatre Vertus cardinales. Dans ces Vertus, comme dans les Figures du soubassement représentant les Sciences et les Arts, Pollaiuolo nous apparaîtra tout entier, et l'on comprendra tout ce que nous avons dit plus haut du caractère général de son art : la sincérité de son observation, la précision de son dessin, sa recherche des formes rares et précieuses, et cet amour du nu qui lui fait découvrir les bras et les jambes et indiquer les saillies du corps sous le pli des étoffes.

Je pense que les huit figures des Arts libéraux ont été faites après les figures des Vertus, elles sont beaucoup plus belles ; plus maniérées, il est vrai, et plus excessives dans les défauts du maître, mais plus excellentes dans ses qualités. L'espace dont il disposait pour ces figures était beaucoup plus grand que celui réservé aux Vertus, et, de ce chef, il avait des moyens d'action plus puissants. En outre, la forme du socle lui permettait de donner à ses figures de plus fortes saillies, et tandis que les Vertus ne sont représentées qu'avec des reliefs très faibles, les Arts libéraux ont le relief de la ronde bosse.

Il est à souhaiter qu'un photographe obtienne l'autorisation de desceller la balustrade moderne qui entoure le tombeau, et puisse faire, en grande dimension, la photographie de ces œuvres qui tiennent une place si importante dans l'art italien. Ne pouvant les reproduire, j'indique brièvement la manière dont elles sont représentées. La *Théologie*, à laquelle un ange présente un livre, tourne ses regards vers le ciel où elle aperçoit la S.<sup>te</sup> Trinité sous la forme de trois têtes réunies en une seule : l'arc et les flèches indiquent qu'elle sait s'élever à de grandes hauteurs ; la *Philosophie* est entourée de livres ; un chandelier indique qu'elle





*Tombe du pape Innocent VIII. (Fragment)*





prolonge ses veilles bien avant dans la nuit; l'*Arithmétique* écrit sur une tablette avec un poinçon; l'*Astrologie* lève les yeux au ciel et tient un globe terrestre; la *Dialectique* est représentée avec un chêne et un scorpion qui symbolisent la force et le piquant de ses argumentations; la *Rhétorique* tient un livre et un chêne, symbole de force, qui ici avait en outre l'avantage de faire allusion aux armes des la Rovere; la *Grammaire* fait apprendre l'alphabet à un enfant; la *Perspective*, ayant pour attribut un astrolabe pour mesurer les distances et un livre sur l'optique, est une science qui n'avait jamais été figurée jusqu'alors et qui ne le fut sans doute jamais dans la suite; sa représentation témoigne de l'enthousiasme que souleva, dans le monde artistique, la découverte de ses lois; la *Musique* chante en s'accompagnant sur un orgue dont un ange fait mouvoir les soufflets et enfin la *Géométrie* trace des figures avec un compas.

L'intérêt de ces figures n'est pas dans les inventions de Pollaiuolo pour les caractériser. On voit qu'il n'a pas fait de grands efforts pour trouver des symboles nouveaux. Son mérite est dans les attitudes qu'il sait si habilement varier, dans les airs de tête, dans le dessin si élégant des bras nus, dans la position des jambes et la légère torsion des corps, dans tous ces mouvements grâce auxquels il pourra reproduire huit fois la même figure, en la faisant toujours plus originale et plus charmante. Ce sont des œuvres de l'art le plus consommé, huit sonnets sur les charmes de la femme, sonnets précieux et un peu alambiqués qui ne sauraient être comparés aux accents naturels d'un Racine ou d'un Lamartine, mais qui font songer aux recherches subtiles d'un Ronsard ou d'un Théophile Gautier.

La partie répréhensible de l'œuvre de Pollaiuolo est son manque de simplicité. Déjà, dans son amour de formes nouvelles et peu communes, il complique le mouvement des figures et des draperies. Quelque soit l'attrait exceptionnel de son dessin, de sa précision, de la finesse de son travail, il faut reconnaître qu'il fut un des premiers à ouvrir la voie aux exagérations des âges futurs et, que dans une certaine mesure, il a mérité le nom qu'on lui donne quelquefois de Bernin du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

Le *Tombeau du pape Innocent VIII* est, avec celui du pape Sixte IV, le seul Tombeau papal qui ait été conservé dans la nouvelle église de S. Pierre. Toutes les autres Tombes qui existaient dans l'ancienne Basilique ont été enlevées, en partie détruites, et c'est à peine si on en peut retrouver quelques fragments dans les *Grotte vaticane*. La Tombe d'Innocent VIII, heureusement conservée, ne nous est pas néanmoins parvenue sous sa forme première. Pollaiuolo, reprenant une idée des anciens maîtres gothiques,<sup>(1)</sup> avait représenté deux fois le Pape sur sa Tombe. Il l'avait figuré, selon l'usage, couché sur son lit funéraire, mais il avait donné la place principale à une statue le représentant de son vivant et dans un des actes de son pontificat qui lui était le plus cher, dans la prise de possession de l'insigne relique de la S.<sup>te</sup> Lance. Aujourd'hui le Tombeau est fragmenté et, dans une forme

(1) Voir les Tombeaux des rois de Naples, à Naples.



qui n'est plus celle conçue par Pollaiuolo; la statue du pape gisant est placée à part, au lieu d'être à la partie supérieure. Dans ce remaniement, il a fallu créer cette horrible corniche, trop grosse, sans ornements, qui surmonte si inutilement le Monument, et ce sarcophage dont les formes pesantes font un si violent contraste avec l'œuvre délicate de Pollaiuolo.



*Hercule étouffant Antée*

Autour du Pape sont disposées les quatre Vertus cardinales. Ce sont incontestablement les chefs d'œuvres du maître. Pollaiuolo, nous l'avons vu, avait fait un progrès en passant des Vertus aux Arts libéraux, dans la Tombe du pape Sixte IV. Ici le pas est plus grand encore, et les quatre figures de la Justice, de la Force, de la Tempérance et de la Prudence sont une des conceptions les plus parfaites de la forme humaine, une des manières les plus distinguées de la comprendre. Je ne sais pas d'art plus féminin, d'art où l'idée *femme* soit plus délicatement exprimée par tous les traits qui peuvent nous charmer. Jamais artiste n'a vu plus que Pollaiuolo l'attrait qu'ont pour des yeux humains les lignes souples du corps, et combien on pouvait nous intéresser par une forme de bras, par la position d'une main, par les artifices de la coiffure. Pollaiuolo, toujours un peu inutile-

ment compliqué dans ses draperies, est exquis surtout dans le dessin des nus, dans l'étude des mains, des bras, de la gorge et des jambes. Quel délicieux modèle de femme il a su choisir ! gracieuse, infiniment délicate, mais fière en même temps, avec tout l'orgueil de sa radieuse beauté. La *Tempérance* dont les bras nus sont si délicatement ciselés et dont le buste souple est recouvert d'une légère draperie qui laisse entrevoir la forme jeune des seins ; la *Justice*, fière, hautaine, avec son air de déesse, sont au nombre des plus exquises figures de femme que l'art de la sculpture ait évoquées.

Je l'ai dit plus haut, un tel art est fort peu chrétien ; chrétien sans doute encore dans sa conception générale, dans cette ordonnance qui représente le Pape tenant une sainte relique et bénissant, dans ce cortège de Vertus qui sont disposées autour de lui, selon les règles de la plus pure tradition ; mais vraiment il y a, dans la vision des formes, de telles préoccupations matérielles, un tel amour de la femme, que nous sommes bien en dehors de la grande tradition chrétienne et à l'aurore de cet art nouveau qui verra les sensualités de Benvenuto Cellini et du Bernin.

Avant d'aller à Rome, pour faire les Tombes de Sixte IV et d'Innocent VIII, Pollaiuolo avait pris part à un concours pour ériger une Statue équestre au duc Sforza, à Milan.

De ce concours dont le triomphateur fut Léonard de Vinci, il subsiste un certain nombre de dessins, dont le plus important est un dessin du Musée de Munich. M. Courajod l'a publié comme étant le projet original de Léonard de Vinci ;<sup>(1)</sup> mais, étant sur ce point d'accord avec M. Morelli et avec le plus grand nombre des critiques, je considère ce dessin comme étant le projet de Pollaiuolo. J'y trouve sa manière précise et un peu anguleuse, qui fait le plus vif contraste avec la manière plus large, mais plus molle, que nous constatons dans une série d'esquisses pour cette statue qui, à n'en pas douter, sont de la main de Léonard lui-même.

Par comparaison avec les statues équestres de Donatello et de Verrocchio, on trouve dans le projet de Pollaiuolo de grandes nouveautés. Au lieu de représenter le cheval dans une allure tranquille il le fait cabrer, et ainsi le cheval ne porte plus que sur les jambes de derrière; et, pour le soutenir en avant, il dispose très ingénieusement une figure couchée de guerrier vaincu, augmentant ainsi l'intérêt pittoresque de son groupe.

En dehors de ses grandes œuvres monumentales nous savons que Pollaiuolo a fait un certain nombre de petits ouvrages en bronze. Le plus typique de sa manière, le plus incontestable, est le groupe d'*Hercule étouffant Antée*, du Bargello, petit bronze appartenant à cette série d'œuvres, telles que le *David* de Donatello ou le *David* de Verrocchio, dans lesquelles les maîtres florentins, laissant de côté toute recherche d'idéal religieux, se préoccupaient uniquement d'intéresser par le charme des formes et des attitudes. Allant plus loin que Donatello et Verrocchio, Pollaiuolo choisit hardiment son sujet parmi les motifs de la mythologie, et c'est ici, pour la statuaire en ronde bosse, le premier exemple que nous puissions citer de cette émancipation de l'esprit florentin. Mais si le sujet est antique, combien l'est peu la manière de le traiter! Plus que Donatello, et plus que Verrocchio, Pollaiuolo est un réaliste intransigeant; plus qu'eux encore il se préoccupe de reproduire aussi fidèlement que possible, non les formes amples et robustes de la statuaire romaine, mais les membres souples, délicats et un peu grêles de la race florentine. D'autres petits bronzes ont été attribués à Pollaiuolo,



Buste de Charles VIII, roi de France

(1) Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza.



notamment un *Marsyas jouant de la flûte* et un Athlète du Musée du Bargello, un *David vainqueur de Goliath* du Musée de Naples;<sup>(1)</sup> mais aucun de ces bronzes n'atteint à beaucoup près à la finesse de l'*Hercule étouffant Antée*, n'a le même charme dans la composition ni la même liberté d'attitude; aucun d'eux n'a des qualités telles que nous puissions l'attribuer avec certitude à Pollaiuolo.

Nous avons terminé l'étude des œuvres de chaque sculpteur en parlant de leurs Madones, mais ici nous ne pourrions pas agir de même, car, seul de tous les maîtres du *xv<sup>e</sup>* siècle, Pollaiuolo n'en a point sculpté et cela souligne bien le caractère peu religieux de son œuvre.

Par contre, comme tous ses contemporains, il est un grand portraitiste, et son buste de *Jeune seigneur florentin*<sup>(2)</sup> a exercé une telle fascination qu'il semble personnifier à lui seul tout l'art du portrait au *xv<sup>e</sup>* siècle. Aucune œuvre florentine ne jouit d'une telle popularité et n'a été plus souvent reproduite par le moulage. C'est en effet une de ces œuvres géniales qui semblent avoir le privilège de synthétiser toute une époque. L'art si pénétrant et si observateur de Pollaiuolo, qui excellait à rendre les traits les plus subtils de la physionomie, a mis à nu l'âme des grands seigneurs du *xv<sup>e</sup>* siècle, où tant de dépravation morale s'alliait si étrangement à toutes les élégances d'une civilisation brillante et lettrée. Dans aucune autre œuvre on ne verra revivre en une vision plus nette l'âme même de l'Italie du *xv<sup>e</sup>* siècle.

Je crois qu'on peut aussi attribuer à Pollaiuolo, le *Buste de Charles VIII* du Musée du Bargello. Ce buste a été fait, pendant les guerres d'Italie, soit dans les derniers mois de l'année 1494, soit dans les premiers de l'année 1495. Charles VIII ne s'étant arrêté que quelques jours à Florence, du 17 au 28 novembre 1494, et ayant au contraire séjourné un mois à Rome, du 1<sup>er</sup> au 28 janvier 1495, il est probable que son portrait a été fait dans cette dernière ville. Or Pollaiuolo était à Rome à cette époque; il était, sans conteste le plus illustre artiste de l'Italie et il venait de terminer les importants monuments des papes Sixte IV et Innocent VIII. Toutes les vraisemblances sont donc pour que sa renommée l'ait désigné, de préférence à tout autre, au choix de Charles VIII.<sup>(3)</sup> L'œuvre est de la plus saisissante réalité, et l'on retrouve tous les traits fixés par la plume de l'ambassadeur Zacharie Contarini dans les rapports qu'il adressait à la République de Venise: « Le roi de

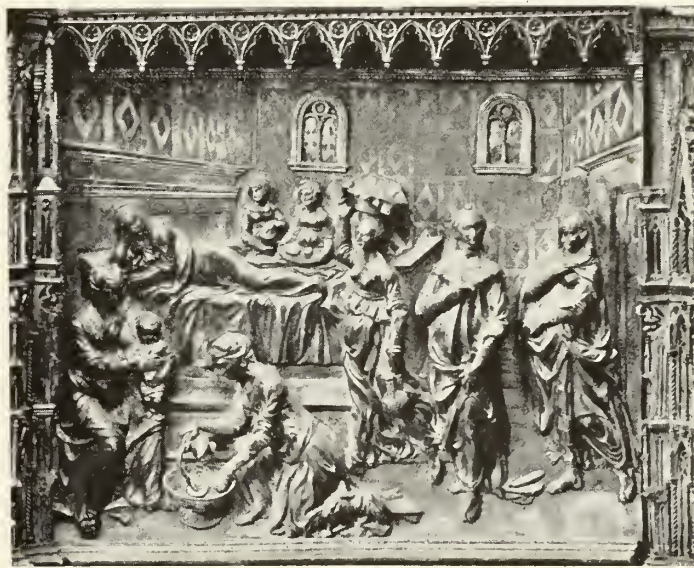
(1) Œuvre signalée par M. Venturi. *L'Arte*, 1898, p. 188.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.

(3) Dans un article publié en 1896 dans le *Bulletin archéologique*, j'ai proposé un argument accessoire en faveur de cette attribution. Le Tombeau que Charles VIII fit élever, à Tours, à deux de ses enfants morts en bas âge est décoré de divers motifs représentant des scènes de la vie d'Hercule et de la vie de Samson qui ont de grands rapports avec les motifs traités par Pollaiuolo, et de plus l'ornementation du Tombeau dans ses parties supérieures rappelle le style de Pollaiuolo. Pour que l'artiste chargé d'élever un Tombeau à des enfants âgés à peine de quelques années, ait songé à emprunter à Pollaiuolo le motif des Travaux d'Hercule, il fallait sans doute une raison particulière et cela peut faire supposer que Charles VIII avait connu Pollaiuolo pendant son voyage en Italie.

France, dit-il, est âgé de vingt-deux ans, petit et mal fait de sa personne, laid de visage avec de gros yeux blancs, beaucoup plus aptes à voir mal que bien, le nez aquilin également grand et gros plus qu'il ne convient; les lèvres aussi sont grosses et il les tient continuellement ouvertes; Il a dans la main certains mouvements nerveux qui semblent forts laids à voir et il est lent à s'exprimer. »

Je ne dois pas oublier de dire que Pollaiuolo a été un grand peintre. Depuis Oragna, nous n'avions pas rencontré dans l'école florentine un artiste ayant été en même temps un grand peintre et un grand sculpteur. On peut juger de la science de Pollaiuolo par le *Martyre de S. Sébastien* de Londres, son chef-d'œuvre, et par deux petites toiles des Uffizi, *Hercule combattant l'Hydre*, *Hercule étouffant Antée*, qui sont le seul souvenir qui reste de deux importantes œuvres du maître. Disons aussi que Pollaiuolo est le plus ancien sculpteur florentin dont nous possédions des dessins et des gravures. Dans cet art il a été exceptionnel, et il a créé un style d'une précision que personne n'a surpassée.



*La Nativité de S. Jean*  
(Bas-relief de l'Autel du Baptistère)







*Mort de Francesca Tornabuoni*  
(Bas-relief de son Tombeau)

## VERROCCHIO

1435 - 1488

VERROCCHIO, peintre et sculpteur, est un des maîtres les plus célèbres de l'art italien, un de ceux dont la critique s'est le plus occupée, et néanmoins nous avons quelque peine à nous faire une idée nette de son génie et à en déterminer les caractères essentiels; de telle sorte que les écrivains, selon le système qu'ils adoptent, sont portés à attribuer où à enlever à Verrocchio un certain nombre d'œuvres importantes de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Et la question n'est rien moins que de savoir si Verrocchio a été un maître gracieux, sentimental, poétique, où s'il n'a été qu'un maître froid, brutal, souvent inexpressif, presque uniquement préoccupé de questions techniques.

Cette dernière appréciation a pour base le texte de Vasari qui a été particulièrement sévère pour Verrocchio. « Ce maître, dit-il, eut dans l'art de la peinture et de la sculpture une manière dure et un peu sèche (*alquanto dura e crudetta*), comme quelqu'un qui se l'est faite au prix d'une longue étude plus que s'il l'avait eue par le bénéfice et la facilité de dons naturels. S'il n'avait pas autant manqué de cette facilité qu'il fut riche en travail et en application, il aurait été un des plus éminents maîtres de ces arts dans lesquels on ne peut exceller qu'à la condition d'unir le travail aux dons naturels; là où l'un manque, rarement on parvient au premier rang. Toutefois le travail est la qualité la plus précieuse, et c'est parce qu'Andrea eut cette qualité à un degré plus éminent qu'aucun autre artiste qu'il a été parmi les plus rares et les plus excellents maîtres de son art. »

A mon sens ce jugement de Vasari ne saurait être accepté. Il a pour point de départ la prévention des artistes du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle contre la précision de leurs prédécesseurs. Cette généralisation des formes, pour laquelle ils s'étaient passionnés par suite de leur



étude de l'art antique, leur faisait blâmer la sincérité des artistes du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle et traiter leur fidélité de dureté et de sécheresse. De là sans doute la raison de la sévérité de Vasari pour Verrocchio qui fut, avec Pollaiuolo, le plus minutieux, le plus préoccupé de vérité, le plus réaliste des maîtres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle.

La question pour nous, étant admis que Vasari a raison de signaler la précision de l'art de Verrocchio et son acharnement au travail, est de savoir s'il a eu également raison de contester ses qualités naturelles, de nous le dépeindre comme exclusivement préoccupé des questions techniques et dépourvu des qualités de poésie et d'imagination. Or, nous qui comprenons mieux aujourd'hui la délicate poésie que renferment les œuvres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, nous ne pouvons partager les sentiments de Vasari et nous reconnaissons que Verrocchio fut, en même temps, un grand technicien et un grand poète. Toutes ses œuvres nous le disent : le gracieux *David* du Bargello, la *Vierge* si vive de Santa Maria Nuova, les poétiques *Bustes de femme* du Bargello et de la collection Dreyfus, l'héroïque statue du *Colleone* et surtout le groupe si tendrement ému de l'*Incrédulité de S. Thomas*.

L'amour pour la précision des formes et la perfection de la technique est un trait certain de l'art de Verrocchio, la qualité qu'il possède à un plus haut degré que tout autre florentin. C'est là sans doute l'enseignement fructueux que Lorenzo di Credi, le Pérugin et Léonard de Vinci ont reçu chez lui. Il leur a dit l'impérieuse nécessité de dessiner sans défaillance, de tenir pour principe premier la règle de la fidélité à la nature ; mais il leur a dit aussi autre chose. S'il n'avait pas été un véritable artiste, c'est-à-dire un grand poète, on n'aurait jamais vu se former dans son atelier, précisément ces trois maîtres qui comptent parmi les plus délicats et les plus sensibles de leur âge.

Verrocchio a débuté par apprendre le métier d'orfèvre et il fut élevé par Giuliano Verrocchi dont il prit le nom. Mais il est probable qu'il ne reçut pas seulement l'éducation un peu étroite des ateliers d'orfèvrerie et qu'il eut pour maître un artiste plus célèbre que Verrocchi. Billi, dans ses *Vies d'artistes*, qui ont d'autant plus de valeur qu'elles ont été écrites vingt ans au moins avant les *Vies* de Vasari, dit que Verrocchio fut l'élève de Donatello, et cette assertion trouve une confirmation dans ce fait que Verrocchio a succédé à Donatello dans sa faveur à la Cour des Médicis.<sup>(1)</sup>

Les premiers travaux que l'on connaisse du Verrocchio sont postérieurs à l'année 1476 ; il avait déjà dépassé la quarantaine. On pourrait donc supposer que jusqu'à cette époque il s'était presque exclusivement occupé de travaux d'orfèvrerie ; mais les recherches de M. de Fabriczy ont prouvé qu'antérieurement déjà il avait fait des œuvres de sculpture.

Dès 1461 nous voyons en effet Verrocchio concourir avec Desiderio da Settignano et Giuliano da Majano pour la construction d'une chapelle au Dôme d'Orvieto. Le fait qu'il fut admis à ce concours est la preuve d'une réputation artistique qu'il avait dû

(1) Sur la jeunesse de Verrocchio, consulter l'article de M. DE FABRICZY dans l'*Arch. stor. dell'Arte*, 1895, p. 163.



L'INCRÉDULITÉ DE S. THOMAS

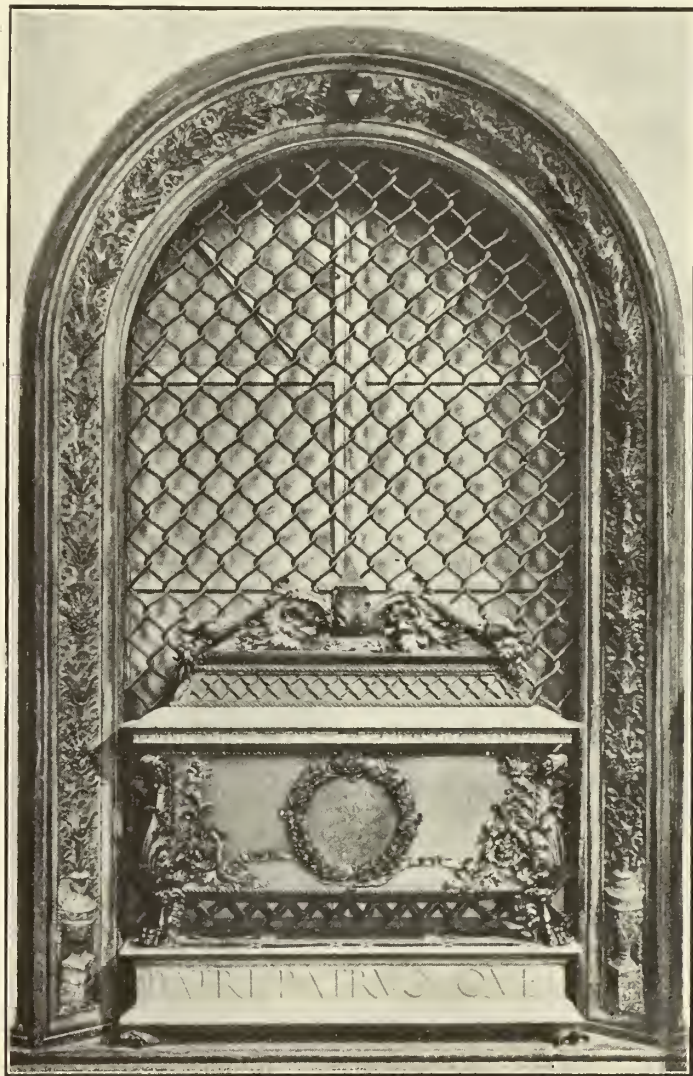
PAR VERROCCHIO





acquérir par des travaux antérieurs. De même nous le voyons, en 1464, recevoir de Pierre de Médicis la commande d'une Dalle de bronze pour la sépulture de son père Cosme.

Le plus ancien travail que nous possédions de Verrocchio est la *Tombe de Pierre et de Jean de Médicis*, père et oncle de Laurent de Médicis; œuvre bien particulière, la seule peut-être de ce genre qui existe en Italie. C'est en effet un Tombeau où il n'y a ni une figure, ni un symbole religieux; une œuvre de pure orfèvrerie, enrichie de bronzes et de pierres précieuses, toute couverte de fleurs et d'arabesques; ravissante fantaisie d'orfèvre, mais qui semblerait destinée à servir de coffre pour des bijoux plutôt qu'à recevoir la dépouille d'une âme chrétienne. C'est qu'en effet le souverain qui commandait cette Tombe, Laurent de Médicis, n'avait plus la foi de ses ancêtres; il lui importait peu de voir sur une Tombe les emblèmes d'une croyance qui n'était plus la sienne, et il lui suffisait d'y trouver les riantes parures de fleurs qui plaisaient à son épicurisme. C'est ici une indication indéniable de l'action de Laurent de Médicis sur les arts, action qui se manifeste par l'affaiblissement de l'idée religieuse. Mais le milieu florentin n'est pas encore mûr pour un tel changement. Nous sommes en 1470, et il faudra attendre



*Tombe de Pierre et de Jean de Médicis*

encore un quart de siècle pour voir triompher le sensualisme de la Renaissance. Ce Tombeau n'est qu'un accident, une forme passagère dans le milieu florentin, où l'art va créer encore tant de chefs-d'œuvre, en restant tout entier au service de la pensée chrétienne.

Si l'œuvre de Verrocchio, au point de vue de la pensée, de la conception générale, comporte les réserves que nous venons de faire, elle est irréfutable au point de vue de l'ornementation. La Tombe consiste dans un grand sarcophage de porphyre décoré de riches ornements de bronze; au centre, une couronne; sur les bords, des griffes et des rinceaux de feuillage; sur le sommet, des cornes d'abondance. Cette Tombe, élevée dans



la Sacristie de S. Laurent, était placée dans une ouverture faisant communiquer cette Sacristie avec la chapelle voisine. Verrocchio, sans supprimer cette ouverture, en tire le plus heureux parti pour encadrer son sarcophage; il dispose, dans le vide, un treillis de cordes et, sur le mur, un riche encadrement composé de bouquets de fleurs et de fruits,

en imitation des bordures de Ghiberti. Cette œuvre présente donc l'intérêt d'être en même temps le témoignage de l'esprit des Médicis, à la fin du <sup>xv</sup>e siècle, et un des spécimens les plus précieux de l'art florentin dans le domaine décoratif.



*David, du Bargello*

Avec le *David*, nous trouvons la première figure faite par Verrocchio. L'œuvre est de 1476; il avait alors quarante et un ans et il est probable que, de cette époque, date pour lui sa carrière de vrai sculpteur et l'abandon de ce métier d'orfèvre dont il s'était servi si exclusivement dans la Tombe de Pierre de Médicis. Cette statue est la preuve formelle des relations qui existèrent entre Verrocchio et Donatello. Sans dire qu'il y ait copie ou imitation trop servile, il est impossible de ne pas reconnaître les rapports qui unissent le *David* de Verrocchio au *David* de Donatello. Les formes sont différentes, mais c'est le même style, la même vision distinguée de la nature, la même délicatesse et la même précision, la même exquise poésie. C'est, avec le *David* de Donatello, une

œuvre unique en son genre, qui a le grand charme d'exprimer cette idée de jeunesse si souvent reproduite dans l'art antique, et de le faire dans une forme nouvelle, sans la moindre imitation d'un modèle ancien. L'homme qui voit la nature avec un tel sentiment des formes, qui sait si bien disposer les lignes des jambes, varier la pose des bras, trouver cette légère inflexion du corps qui rend si justement l'idée de souplesse, sans avoir recours à des tours de force inutiles, qui sait si délicieusement encadrer une figure avec les boucles d'une ample et soyeuse chevelure, rendre la finesse de la bouche, la hardiesse du regard, est un des maîtres les plus raffinés de l'art moderne, un de ceux qui peuvent sans désavantage être comparés au maître grec qui a sculpté le *Tireur d'épine*. Devant une telle œuvre comment admettre que Verrocchio n'avait pas reçu de la nature l'âme d'un véritable artiste!

Cet art qui pouvait être si fécond en conséquences n'eut pas d'imitateurs. Si en peinture, notamment dans certains nus du Pérugin, on retrouve quelque influence de ce style, on en chercherait en vain la trace dans l'école de sculpture. C'est qu'un style nouveau, le style de la Renaissance, allait arrêter dans son évolution l'art si délicat de Verrocchio. Cette statue, qui pouvait être le point de départ de toute une école, reste solitaire. Avec le *David* de Donatello elle subsiste comme le témoignage le plus éclatant de la distinction de l'école florentine. En dehors des grandes œuvres, où sont exprimés les sentiments les plus élevés de la pensée religieuse, elle est le spécimen, dans le champ infini de la beauté, d'une de ses fleurs les plus rares.

Cette statue, aujourd'hui au Musée du Bargello, était autrefois placée au Palais de la Seigneurie, devant la porte de la Salle de l'Horloge. M. de Fabriczy a supposé que le piédestal original existe encore à la place primitive, supportant un buste du grand duc Ferdinand II. Mais il me semble que ce piédestal est bien petit pour avoir pu servir à la statue du *David*.

Il faut rapprocher du *David* une statuette, faite également pour Laurent de Médicis, le petit *Amour tenant un dauphin*, qui décorait primitivement une fontaine dans la Villa de Careggi et qui est aujourd'hui dans la cour d'honneur du Palais de la Seigneurie. C'est une œuvre délicieuse de fantaisie, comme, seuls, Donatello et Verrocchio ont su en imaginer. Par comparaison avec le *David*, le style un peu moins aigu, les chairs plus grasses, le mouvement plus souple, indiquent une époque plus avancée, et annoncent le style de la *Madone* de Santa Maria Nuova.



*Amour tenant un dauphin*

A peu près à la même époque que le *David*, en 1477, Verrocchio fit la *Tombe de Francesca Tornabuoni*, dans laquelle nous le voyons pour la première fois tailler le marbre et traiter des sujets en bas-relief. Il est impossible de ne pas remarquer dans les deux bas-reliefs, qui sont les plus importants fragments qui subsistent de cette œuvre, une certaine inexpérience. Quelques figures sont trop courtes, et l'expression est parfois un peu grimaçante, mais, malgré ces défauts, l'œuvre est d'un réel intérêt et vraiment digne de son auteur ; car on y trouve d'éminentes qualités : un grand art de disposer les figures avec logique et clarté et des attitudes d'une grande vérité, telles que seule peut en donner une fidèle observation de la nature. Il suffit de citer la pauvre moribonde, dont la faiblesse est rendue à miracle, avec ses bras inertes, et ce corps que l'on soutient avec tant de



peine et qui retombe sans force, ou bien encore les violentes convulsions, les cris de désespoir des assistants qui semblent des figures empruntées à Donatello. Verrocchio n'est pas encore assez habile pour surmonter toutes les difficultés d'un tel sujet, mais il le traite avec la flamme la plus ardente, avec l'âme la plus généreuse, avec une fougue d'expression que nous ne retrouverons plus au même degré dans ses autres œuvres. C'est une œuvre de début sans doute, mais telle qu'un grand artiste seul était capable de la faire. <sup>(1)</sup>

En dehors des deux bas-reliefs du Bargello, dont l'un représente la Mort de Francesca Tornabuoni, et l'autre la scène où l'on apprend à Giovanni Tornabuoni en même temps la naissance de son fils et la mort de sa femme, il ne reste de ce Tombeau que quatre figures de Vertus qui sont aujourd'hui dans la collection de M.<sup>me</sup> André. On a cru longtemps que ce Tombeau avait été fait à Rome, où Francesca Tornabuoni était morte, et qu'il avait été placé dans la chapelle des Tornabuoni à la Minerve, mais M. Ridolfi pense que la dépouille mortelle de Francesca Tornabuoni fut transportée à Florence, dans l'église S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, où fut mis le Tombeau sculpté par Verrocchio.

De 1478 est le bas-relief de la *Décollation de S. Jean Baptiste* fait pour l'Autel du Baptistère. Dans ce bas-relief, ciselé en argent, on trouve tous les raffinements de l'art de Verrocchio, ses goûts d'orfèvre dans les armures si brillamment ornées, sa science d'anatomiste dans les nus du bourreau, ses recherches expressives dans les figures du saint et des divers groupes de spectateurs qui l'entourent. <sup>(2)</sup>

En 1483, après de longues années de travail, Verrocchio plaçait son groupe, l'*Incrédulité de S. Thomas*, à Or San Michele, dans le Tabernacle du Conseil des Marchands. C'est une œuvre très caractéristique qui, à elle seule, plus que tous les récits de Vasari, nous fera connaître la science et les sentiments du maître.

J'en louerai tout d'abord le sentiment expressif. S'il était vrai, comme le dit Vasari, que Verrocchio avait reçu de la nature une âme un peu froide, il faut reconnaître qu'avec l'âge son âme s'était singulièrement élevée et ennoblie, car ici il atteint à la hauteur de Donatello et de Luca della Robbia. Je ne sais rien de plus tendre et de plus miséricordieux que cette figure du Christ présentant ses plaies à son disciple incrédule, et l'on chercherait en vain des traits d'une plus idéale beauté. Léonard de Vinci lui-même n'ira pas au-delà.

Mais s'il est vrai que Verrocchio atteint ici aux plus sublimes hauteurs de la pensée, il faut reconnaître en même temps que les questions techniques ont pour lui une importance exceptionnelle. D'autres artistes se sont élevés aussi haut dans l'art d'exprimer des pensées, mais nul peut-être ne s'est préoccupé avec autant de passion du rendu

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

des formes. Au point de vue du dessin et du modelé ce groupe est le point culminant de l'art de la sculpture, comme la *Joconde* l'est dans l'art de la peinture. Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia s'en sont toujours tenus à une observation plus générale et plus sommaire des formes, et aucun d'eux ne s'est appliqué à l'étude des détails avec le même amour et la même conscience que Verrocchio. Il faut observer les têtes du Christ et de S. Thomas, le rendu des chevelures, il faut voir surtout les mains et les pieds. La main du Christ montrant ses plaies est d'une admirable justesse de mouvement, et je ne crois pas qu'il y ait dans l'art un pied plus beau que celui de S. Thomas. Ici l'art moderne n'a à redouter aucune comparaison avec les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Dans ce groupe, la partie la plus originale et la plus personnelle à Verrocchio est la partie des draperies, les deux manteaux du Christ et de S. Thomas. Jamais la draperie n'a été traitée avec une telle précision, de manière à paraître une copie plus fidèle de la nature. Ces deux manteaux d'étoffes différentes, dont l'un celui de S. Thomas, d'un drap moins souple et plus cassant, se brise en plis plus petits et plus multipliés, et dont l'autre, celui du Christ, se drape dans une forme plus ample, représentent des recherches tout à fait nouvelles. Verrocchio crée véritablement un style, et, pendant un quart de siècle, la plupart des artistes florentins, surtout les peintres, dessineront les étoffes en imitation de la manière du Verrocchio. Je rappellerai spécialement les merveilleux dessins d'étoffes faits par Léonard, dessins qui semblent des copies du manteau du Christ de Verrocchio.

Pour atteindre à une telle perfection, pour pouvoir copier de si près la nature, il fallait avoir recours à des moyens nouveaux. La mémoire, l'observation, l'étude du modèle vivant, qualités qui avaient servi aux prédécesseurs de Verrocchio, ne pouvaient plus lui suffire. Pour ciseler des plis avec tant de vérité la mémoire était insuffisante, et il était impossible d'obtenir du modèle vivant des poses assez longues et une immobilité assez rigoureuse pour que l'artiste pût achever son travail. Il était donc nécessaire de trouver un procédé pour conserver aux draperies les mêmes formes pendant des jours et des semaines, il fallait les immobiliser, pour pouvoir les étudier comme un peintre étudie une nature morte, et, pour cela, substituer au modèle vivant un support immobile, le mannequin.

Mais le mannequin, qui rend de si précieux services à l'artiste désireux d'étudier à loisir la silhouette et les plis d'une draperie, a de graves inconvénients; quelque parfait qu'il soit, il ne saurait avoir la souplesse des formes vivantes et supporter une draperie exactement de la même manière que la porte le corps humain. Il résulte donc presque inévitablement de l'emploi du mannequin, quelle que soit l'habileté de l'artiste, un certain air factice et apprêté; et, si les plis de la draperie sont reproduits avec une vérité telle qu'ils semblent faits sur des moulages, on ne retrouve plus derrière eux les formes du corps humain. Et c'est ainsi que ces recherches qui ont pour but d'atteindre la plus grande somme de vérité possible ont comme conséquence d'éloigner l'artiste de la vérité. Dans l'œuvre de Verrocchio même ces défauts sont en germe; et l'on peut dire que les draperies si merveilleuses du Christ cachent trop le corps et n'en laissent pas suffisamment deviner les formes.



Au surplus on doit se demander si un tel fini, si une telle habileté dans le rendu des moindres plis de l'étoffe, sont des qualités vraiment si désirables. Une telle insistance sur les draperies ne donne-t-elle pas un caractère trop prééminent à ce qui ne devrait jouer qu'un rôle secondaire? La belle simplicité de Nanni di Banco, dont les draperies marquent avec tant de noblesse les grandes lignes du corps, n'est-elle pas préférable à



*Tombe du Cardinal Forteguerri*

cette minutie qui attire trop le regard sur des détails accessoires? De telle sorte que le système de Verrocchio a le triple inconvénient de masquer les vraies formes du corps, de donner aux draperies un aspect trop menu et de leur attribuer trop d'importance.

L'influence de Verrocchio a contribué plus que tout autre à faire naître dans l'école cette minutie contre laquelle les maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, Michel-Ange et Raphaël, réagirent avec tant d'énergie. C'est par opposition à la précision trop sèche de Verrocchio et du Pérugin que Michel-Ange et Raphaël remirent à la mode le style plus large des maîtres de la première moitié du xve siècle et demandèrent des conseils à Masaccio et à Donatello.

La *Tombe du Cardinal Forteguerri* fut mise au concours par la ville de Pistoia en 1473, et le projet présenté par Verrocchio fut accepté; mais la dépense qu'il comportait fut jugée trop

forte et ce fut seulement en 1477, après de longues hésitations, que Verrocchio reçut la commande définitive de ce travail.<sup>(1)</sup>

Le Monument se compose, dans le haut, d'une figure du Christ au milieu d'une gloire soutenue par quatre anges, et, dans le bas, des trois Vertus théologiques. Ces groupes sont tellement rapprochés qu'ils semblent n'en faire qu'un, et, comme les Vertus ont les mêmes dimensions, les mêmes attitudes, et les mêmes mouvements que les Anges, l'œuvre semble confuse et trop compliquée; mais d'autre part il en résulte un effet somptueux et très riche qui devait plaire à Verrocchio.

Il est probable que Verrocchio n'apporta pas à ce Monument le même soin qu'à ses autres travaux et qu'il confia la plus grande partie de l'exécution à ses élèves. Pour le prouver il suffit d'examiner les mains et les pieds qui sont traités avec une grande négligence; et l'on sait que, dans les œuvres de Verrocchio, ces parties sont toujours extrê-

(1) Voir les *Commentaires* de MILANESI dans les *Vies* de VASARI, t. III, p. 369.

mement soignées. Que Verrocchio n'ait pas exécuté lui-même l'œuvre entière, cela paraît encore à certaines draperies traitées trop hâtivement, telles que celles de l'Ange de gauche. Mais, malgré tous les défauts de ce Monument, on y trouve des parties délicieuses que Verrocchio a dû exécuter lui-même, par exemple la tête de l'Ange de droite et toute la figure de l'Espérance. Il faut même dire que l'on trouve dans ces deux figures, plus que dans aucune autre œuvre du maître, ce type de beauté qui lui est spécial, ce sentiment de grâce mélancolique et cette pureté de traits qu'il transmettra à Péruçin et à Léonard de Vinci. Je considère aussi, comme étant d'une grande beauté, la tête de l'Ange de gauche; mais, dans cet ange, les draperies sont communes et vraiment indignes du maître. Quant aux trois figures du sommet, ce sont les parties les moins belles du Monument.

Je pense que ce Monument n'a été terminé qu'après le groupe de l'*Incrédulité de S. Thomas*, c'est-à-dire après 1483, car les draperies des Anges et des Vertus sont la suite et l'exagération du style créé par Verrocchio dans cette dernière œuvre. On remarquera aussi que la tête du Christ du Monument Forteguerra est une copie de la tête du Christ de l'*Incrédulité de S. Thomas*. Comme seconde preuve en faveur de la date tardive de ce Monument, il suffit de considérer ce que Verrocchio faisait avant 1483. En 1477, dans le Monument Tornabuoni, il n'y a pas encore trace de complication dans les draperies, et Verrocchio n'a pas encore trouvé ce type de beauté que nous admirons dans plusieurs figures du Monument Forteguerra.

Ce Tombeau, tel que nous le voyons aujourd'hui n'a pas été tout entier exécuté par Verrocchio et ses élèves. Laissé inachevé, il fut repris par Lorenzetti qui fit la figure de la Charité et, deux siècles plus tard seulement, il fut terminé par Gaetano Mazzoni, à qui l'on doit le buste du Cardinal et les vilains petits Anges qui pleurent à ses côtés, ainsi sans doute que toute la partie architecturale qui entoure le monument.

D'après le Tombeau tel qu'il existe aujourd'hui nous ne pouvons pas deviner quelle était la conception première de Verrocchio et, notamment, si dans ce Tombeau il entendait faire une représentation de la figure du défunt et quelle place il voulait lui donner.



Terre-cuite du South Kensington  
(Projet supposé pour la Tombe Forteguerra)



Or le Musée du South Kensington possède une terre-cuite qui nous est donnée comme le projet même fait par Verrocchio, et l'on comprend quelle serait pour nous l'importance d'une telle œuvre, si son authenticité était indiscutable.

Nous touchons ici à un des points les plus délicats de l'histoire de la sculpture ; c'est la discussion de certaines œuvres, le plus souvent en plâtre ou en terre-cuite, qui nous sont présentées comme des esquisses, des projets, dus à la main des grands maîtres. Les grands Musées d'Europe, à tort ou à raison, ont recueilli un certain nombre de ces œuvres et le fait de les voir dans les Musées de Londres ou de Berlin leur donne une telle importance qu'il est impossible de les passer sous silence et de ne pas dire ce qu'il faut en penser.

Or la chose n'est pas facile ; les falsifications des œuvres d'art, à toutes les époques et surtout à la nôtre, ont été faites parfois avec une telle habileté que les plus grands connaisseurs eux-mêmes n'ont pu souvent les reconnaître. Et ici les difficultés redoublent, car les œuvres dont nous avons à nous occuper nous sont présentées comme des esquisses rapidement faites, et si, pour les contester, nous nous appuyons sur la négligence du travail, on peut nous répondre qu'il ne faut pas demander à des esquisses la même perfection qu'aux œuvres définitives.

La terre-cuite du South Kensington est donc censée reproduire le projet primitif fait par le Verrocchio. Comme le Monument définitif il comprend les mêmes groupes d'Ange et de Vertus, mais les deux groupes sont plus nettement isolés et, par une notable modification, dans le bas, au milieu du groupe des Vertus, le Cardinal Forteguerria est représenté à genoux et priant. Le Monument est donc ainsi très heureusement complété. Mais les raisons de douter sont très graves. Le projet de Londres est en effet exécuté avec un très grand laisser-aller, une véritable négligence ; et, s'il est vrai que les artistes, à notre époque, ont l'habitude de faire des esquisses semblables, il resterait à savoir si les artistes du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle agissaient ainsi et si, surtout lorsqu'ils travaillaient en vue d'un concours, il se contentaient de présenter des projets aussi insuffisamment étudiés. Les projets de Brunelleschi et de Ghiberti pour les Portes du Baptistère suffiraient à nous donner la preuve du contraire.

Dans le bas-relief de Londres, toutes les figures sont négligées et quelques unes, notamment la *Foi*, sont très incorrectes de formes et drapées très grossièrement. Il est surprenant d'autre part de ne retrouver, dans aucun des visages, ces traits si particuliers à Verrocchio que l'on admire dans le Monument de Pistoia. Mais, et c'est ici pour moi la principale raison de douter, la figure du Cardinal qui se voit dans le bas-relief de Londres et qui n'existe pas dans le Monument de Pistoia n'est pas dans le style florentin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Pour la première fois, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, Pollaiuolo, en 1498, dans la Tombe d'Innocent VIII, représente le personnage vivant,<sup>(1)</sup> mais il n'oublie pas de le représenter

(1) Ce que je dis ici ne s'applique qu'à l'art florentin. Je n'ai pas besoin de rappeler qu'au Moyen-âge les sculpteurs ont souvent représenté des personnages vivants, sur leur tombeau. Il suffira de citer comme exemple les Tombes des Visconti à Milan, des Scaliger à Vérone et des princes de la Maison d'Anjou à Naples.

aussi couché sur le sarcophage. Si Verrocchio, en 1473, avait eu cette idée si belle de représenter le défunt, non pas après sa mort, mais dans l'éclat de la vie, il eut été surprenant qu'il eût renoncé à une telle idée dans l'exécution du Monument définitif et on ne pourrait comprendre que cette idée ait mis si longtemps à réapparaître dans l'école florentine. Enfin que dirons-nous de cette espèce de corniche sur laquelle le Cardinal est agenouillé, si grossière et si incompréhensible, qui ne rappelle en rien ni un sarcophage ni aucun objet ayant sa raison d'être dans un Monument funéraire.

Il est évident que, dans le Monument tel qu'il a été exécuté, il n'y a rien qui fasse supposer la volonté de se rapprocher du projet de Londres. Les figures de la *Foi* et de l'*Espérance* sont si serrées l'une contre l'autre qu'on ne saurait trouver entre elles une place pour une figure agenouillée. Dans le Monument de Pistoia, s'il devait y avoir une figure ce ne pouvait être qu'une figure de gisant.<sup>(1)</sup>

Je rappelle que cette terre-cuite est entrée au South Kensington avec la collection Gigli-Campana, collection très inégale, qui, si elle a doté ce Musée de pièces telles que le *Christ pleuré par les Anges* et le *Christ remettant les clefs à S. Pierre*, deux chefs-d'œuvre de Donatello, l'a encombré d'une série de pièces fausses.

Une seconde terre-cuite, un *S. Jérôme*, provenant de la même collection est encore inscrite, sur le catalogue du South-Kensington, comme une œuvre originale de Verrocchio. Dans cette statuette qui est, à mon sens, une falsification évidente, le faussaire a cherché à imiter le style de Verrocchio dans les plis de la draperie qui recouvre les jambes du saint et il les a chiffonnés à plaisir, donnant aux cassures de l'étoffe les arêtes vives, habituelles au maître. Mais il a été moins habile dans le style des nus; ses connaissances de l'histoire de l'art l'ont trahi, et, dans la forte musculature des épaules, dans la saillie des biceps, il s'est trompé d'un siècle, imitant, non le style de Verrocchio, mais celui des successeurs de Michel-Ange.

Et c'est ici le cas de parler nettement et de dire que le plus grand nombre de terres-cuites qui nous sont données comme des projets originaux des grands maîtres du xv<sup>e</sup> siècle ne sont que des falsifications, falsifications parfois assez habiles, mais le plus souvent tout à fait grossières.

Le Musée du South Kensington, en particulier, par suite de l'acquisition de la Collection Gigli-Campana est devenu le réceptacle des plus tristes contrefaçons. Je le prouverai en analysant quelques œuvres attribuées à Luca della Robbia, à Ghiberti et à Pollaiuolo.

La terre-cuite que le South Kensington nous donne comme le projet original de Luca della Robbia pour un des bas-reliefs de la *Cantoria* nous montre, dans un exemple vraiment typique, comment un faussaire habile, en s'inspirant d'une œuvre originale, en

(1) M. PERKINS, dans ses *Sculpteurs italiens*, ne paraît pas avoir grande confiance dans l'authenticité de cette pièce, car il la signale par cette brève phrase : « le South Kensington prétend posséder la terre-cuite originale. » Mais le *Cicerone*, au contraire, y attache une grande importance et la décrit longuement, comme une œuvre incontestée de Verrocchio.



conservant les traits essentiels de son modèle, peut donner l'illusion de la manière d'un grand maître, mais comment aussi, dans quelques modifications accessoires, il laisse toujours percer son ignorance personnelle. Dans cette œuvre, qui reproduit le bas-relief des *Enfants dansant et jouant de la trompe*, le faussaire a copié, traits pour traits, le groupe des enfants qui dansent, et il a fait preuve d'une telle habileté de main, et d'un tel brio, que, si ce morceau seul nous était donné, nous ne saurions comment prouver que l'œuvre n'est pas due à un artiste du <sup>xv<sup>e</sup></sup> siècle; mais le faussaire n'a pas voulu se borner à copier l'œuvre de Luca della Robbia. En général les faussaires se croient obligés, pour donner à leur œuvre un cachet plus intéressant, d'y apporter quelques variantes. Ils savent en effet qu'il y a toujours quelque différence entre l'esquisse première et le projet exécuté, et ils pensent qu'une copie trop mathématique de l'œuvre originale serait suspecte. Ils ont donc l'habitude d'apporter quelques changements aux œuvres qu'ils copient. Or, c'est dans ces changements qu'ils se trahissent; car là, quoiqu'ils veuillent, ils restent ce qu'ils sont, et aucun d'eux n'est encore parvenu à retrouver l'art de Ghiberti et de Luca della Robbia. Ici le faussaire a modifié tout le groupe de gauche, celui des enfants jouant de la trompe; et il est impossible de reconnaître la moindre trace du style de Luca della Robbia dans ces enfants aux corps trop longs, aux figures dures et sans charme, aux jambes et aux bras si grossièrement dessinés. Bien plus, il est un détail qui nous fait prendre le faussaire, la main dans le sac. Ayant copié littéralement la partie antérieure du bas-relief, qui représente les enfants dansant, partie dans laquelle apparaissent les jambes et les pieds des joueurs de trompe placés en arrière, il ne s'en est plus souvenu lorsqu'il a modifié la partie supérieure de ce dernier groupe, de telle sorte que les bustes et les jambes des joueurs de trompe n'ont plus de rapports entre eux. Pour ceux que des arguments de style ne suffisent pas à convaincre, il y a là un argument sans réplique, une de ces preuves véritablement scientifiques que l'on n'a pas souvent l'occasion de rencontrer dans la discussion des œuvres d'art.

J'appellerai encore l'attention sur une autre terre-cuite du South Kensington une *Nativité de S. Jean Baptiste*, inscrite au catalogue sous le nom de Ghiberti et donnée comme une œuvre conçue dans le style des Portes du Baptistère. Cette œuvre a ceci de particulier que son auteur a imité en même temps le style de Pollaiuolo et le style de Ghiberti. C'est à Pollaiuolo, au bas-relief de la Nativité de S. Jean Baptiste, fait pour l'Autel du Baptistère de Florence, qu'il emprunte sa composition, copiant la disposition générale et le dessin de la plupart des figures. Nous retrouvons la jeune femme qui tient le petit enfant dans ses bras, la servante préparant le bain chaud, S.<sup>te</sup> Anne étendue dans son lit, la femme qui vient lui rendre visite, et la servante tenant un panier sur la tête et des bouteilles dans les mains. Il n'y a dans l'emploi de ces diverses figures que quelques changements de place. Mais, ce qui est ici assez curieux, c'est que le copiste s'est appliqué à modifier le style de Pollaiuolo dans l'exécution des détails, renonçant à son trait aigu, à sa manière un peu âpre, pour se rapprocher du style plus gracieux, du trait plus souple

de Ghiberti. Et c'est ainsi que ce bas-relief a pu paraître une œuvre de Ghiberti au rédacteur du catalogue du South Kensington qui n'a pas eu l'idée de rechercher la conception première de cette œuvre dans le bas-relief de Pollaiuolo.



*Le Colleone*

Le faussaire, qui a tant travaillé pour cette collection Gigli-Campana, aimait particulièrement Pollaiuolo et il a tenté, à l'aide des dessins et des gravures de ce maître, de composer un bas-relief dans sa manière. Ce bas-relief représentant des *Hommes nus combattant*, a été gravé et décrit pompeusement dans le catalogue du South Kensington comme un chef-d'œuvre du maître. Mais des études plus attentives ont fait récemment



justice d'une telle erreur et cette œuvre grossière, dont tous les traits crient la falsification, a été retirée des collections du Musée.

Il est nécessaire d'appeler l'attention sur l'existence de ces faussaires dont l'audace n'a pas de bornes. N'avons-nous pas vu récemment le *Journal american of archaeology* publier une terre-cuite qu'il suppose être un projet original de Ghiberti pour les Portes du Baptistère, en annonçant que d'autres projets de ce maître se trouvaient dans les boutiques des antiquaires d'Italie! Si l'on n'y prend garde, et si l'on n'élève pas la voix pour protester, nous verrons bientôt apparaître les projets originaux de toutes les sculptures italiennes, et la curiosité des collectionneurs y aidant, on oubliera les pièces les plus authentiques et l'on écrira des histoires chimériques de l'art d'après toutes ces contrefaçons.

Mais il est temps de clore cette digression et de revenir à Verrocchio.

La dernière œuvre qu'il ait faite est la statue si justement célèbre du *Colleone*, qui lui fut commandée en 1479 par la République de Venise. La mort ne lui permit pas de l'achever et l'œuvre fut reprise et terminée par un sculpteur vénitien, Alexandre Leopardi, qui la signa de son nom. C'est une question encore controversée que de savoir quelle part il faut attribuer à Leopardi dans cette statue; mais il semble résulter des documents et du caractère des sculptures de Leopardi que ce maître ne fit que terminer les détails d'une œuvre dont tout le mérite appartient à Verrocchio. — Cependant il faut reconnaître dans l'œuvre de Verrocchio deux manières un peu différentes, l'une toute florentine et l'autre influencée, sinon par Leopardi, du moins par l'école vénitienne.

Dans le cheval on trouve cette précision de dessin, ce luxe de détails anatomiques, que recherchaient alors avec tant de passion les maîtres florentins, et pour lesquels ils étaient sans rivaux. C'est un florentin qui a fait saillir avec tant de justesse les muscles des jambes, les plis de l'encolure, les veines de la tête, et c'est un florentin encore, un orfèvre, qui a ciselé si amoureusement toutes les fioritures du harnachement, de la bride, de la selle, et qui s'est attardé à suivre et à détailler toutes les frises de la queue et de la crinière. Mais quel contraste entre les minuties de ce cheval, véritable joyau d'orfèvrerie, et la figure du Colleone, rude, énorme, massive comme un bloc d'acier. Il n'y a plus trace ici des jolies broderies florentines et c'est l'art le plus sobre et le plus sommaire qui dit la puissante figure du terrible guerrier.

Or le style si énergique de cette figure, qui est en opposition avec la manière de penser des artistes florentins, est précisément le style même que nous trouvons à Venise dans la seconde moitié du x<sup>v</sup>e siècle. L'idée de force, de puissance physique, n'a presque jamais été exprimée par l'école florentine. Peut-être pourrait-on, à la rigueur, citer quelques exceptions au xiv<sup>e</sup> siècle ou dans les premières années du x<sup>v</sup>e, et rappeler par exemple le S. Georges de Donatello. Mais cette statue est unique à Florence et il faut remarquer qu'elle représente l'énergie morale plus que la force physique; l'idée de puissance y est exprimée bien plus par l'attitude et le regard que par la musculature. Et

lorsque nous arrivons à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle nous ne trouvons plus une fois l'idée de la force exprimée; seules règnent les idées de tendresse et d'amour. Par contre l'idée de grandeur, de force guerrière, est dominante à Venise pendant tout le cours du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. La République vénitienne si riche, si voluptueuse au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, est, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, une république militaire, un peuple de soldats. C'est l'âge qui lutte, qui conquiert, avant l'âge qui se repose et qui jouit. Toutes les œuvres vénitiennes nous disent l'énergie, la force de ce peuple, son amour de la guerre, son respect de la puissance physique. Le Monument du doge Nicolas Tron par Riccio est le type de cet art et le chef-d'œuvre de la sculpture vénitienne. Autour du doge sont représentés dans des niches, non pas de gracieuses figures de femmes comme dans les Tombes florentines, mais de rudes figures de guerriers, superbes de formes, débordants d'énergie, dont la musculature fait le plus saisissant contraste avec les membres frêles que les sculpteurs florentins prenaient pour modèles.

Verrocchio, transporté dans le milieu vénitien, a agi en vénitien, comme plus tard Michel-Ange, à Rome, agira en romain, pour peindre la *Sixtine* et sculpter le *Tombeau de Jules II*. Les mêmes influences, qui nous ont valu le *Moïse*, ont inspiré Verrocchio, et lui ont fait évoquer cette figure guerrière, la plus belle statue équestre que l'art moderne ait créée.



*Madone, de Santa Maria Nuova*

M. Bode a récemment proposé d'attribuer à Verrocchio une petite plaque de bronze de l'Eglise du Carmine à Venise, représentant la *Lamentation sur le corps du Christ*.<sup>(1)</sup> Dans la partie droite de ce relief sont représentés, à genoux, le duc d'Urbino et son fils. M. Bode, d'après l'âge de ces personnages, suppose, fort justement, que le bas-relief a été fait vers 1474, et ainsi nous aurions là la première œuvre connue de Verrocchio. Je m'incline devant la haute compétence de M. Bode, mais en faisant remarquer toutefois que ce bas-relief n'a pas beaucoup de rapports avec les autres œuvres de Verrocchio, que nous trouvons ici Verrocchio beaucoup plus donatellesque qu'il ne l'a jamais été; mais ceci peut s'expliquer par ce fait qu'en 1474, dans sa première jeunesse, il était plus directement influencé que dans la suite par l'autorité de Donatello.

Vasari nous dit que Verrocchio avait restauré une statue de *Marsyas* en marbre rouge, mais toutes les tentatives que l'on a faites pour retrouver cette statue ont été vaines.

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1893, p. 77.



Une des œuvres les plus importantes de Verrocchio, les statues d'*Apôtres* en argent qu'il avait faites pour l'Autel de S. Pierre à Rome, sur le commande du pape Sixte IV, n'existe plus.

Après avoir parlé des grandes œuvres de Verrocchio, il nous reste, comme pour tous les maîtres précédents à l'étudier dans des œuvres de plus petites dimensions, dans les Madones et dans les Portraits.

La *Madone* en terre-cuite du Musée de l'Hôpital de Santa Maria Nuova est le type le plus caractéristique des Madones de Verrocchio. La figure de la Vierge, avec ses cheveux relevés sur le front et légèrement bouffants sur les tempes, avec ce voile qui prolonge l'élargissement des cheveux, est un type de femme qui a été créé par Verrocchio et dont nous trouverons dans l'art florentin de très nombreuses imitations. A Verrocchio aussi appartient cette étude des chairs grasses et potelées du petit enfant, cette observation des attaches si fines des bras et des jambes, et des bourrelets qui les recouvrent. C'est un type très différent de celui de Desiderio et de Rossellino, type qui eut un grand succès dans l'école de peinture et d'où dérivent les enfants de Léonard et surtout ceux de Lo-

renzo di Credi. Pour les draperies, un peu trop compliquées, nous ne pouvons que rappeler ce que nous avons dit en étudiant l'*Incrédulité de S. Thomas*. Enfin, s'il est besoin d'un argument pour prouver le talent expressif de Verrocchio, il suffit de regarder les expressions si vives de la Vierge et de l'Enfant Jésus.

Une réplique de cette Madone, exécutée en marbre, se voit au Musée du Bargello, mais elle est bien loin d'avoir le charme primesautier de la Vierge de l'Hôpital. Peut-être faut-il la considérer comme l'œuvre d'un élève travaillant dans l'atelier de Verrocchio.



*Buste de jeune femme tenant des fleurs*  
(Bargello)

A l'Hôpital San Giacomo de Rome, est encastré dans les murs d'un escalier, une charmante petite Madone dont l'*Arte* a publié une gravure (1898, p. 217).

Elle est signée du prénom d'Andrea. A la fin du x<sup>e</sup> siècle, de nombreux artistes ont porté ce prénom, Andrea Bregno, Andrea Sansovino, Andrea Verrocchio. C'est à ce dernier, avec raison semble-t-il, que M. Tumiaty attribue la Vierge de l'Hôpital.

Je tiens pour une des plus belles œuvres de Verrocchio le *Buste de jeune femme tenant des fleurs* du Bargello. Ce buste est de dimensions plus grandes que tous ceux que nous avons vus jusqu'ici. L'artiste, au lieu de couper le buste au-dessous des épaules, descend jusqu'au-dessous des coudes et replie les bras pour pouvoir dessiner les mains. Si l'attitude du buste est charmante de souplesse, si la tête, encadrée d'un joli réseau de boucles frisées, est illuminée du plus fin sourire, il me semble que toutes ces qualités disparaissent devant la prodigieuse beauté des mains, dont les doigts effilés sont disposés avec une incomparable compréhension du charme des formes féminines. Cela est unique, et les plus belles mains de l'art grec sont vulgaires devant les mains de cette patricienne florentine que Verrocchio a regardées et reproduites avec tant d'amour.

La collection Dreyfus possède un admirable Buste de femme, d'une grande finesse et de la plus exquise poésie, qui est justement attribué à Verrocchio.

A Verrocchio appartient également un joli Portrait de femme en bas-relief du Musée de Berlin.

Au Bargello, un charmant *Buste de jeune homme* a été longtemps attribué à Pollaiuolo. Il a paru à quelques critiques, à M. Bode notamment, que le style de Pollaiuolo était plus nerveux et plus rude, et l'on a pensé que les traits plus délicats de ce buste devaient faire penser à un autre maître plus tendre. La nouvelle attribution de ce buste à Verrocchio paraît assez satisfaisante. C'est une œuvre d'une très grande beauté.



*Buste de jeune homme, du Bargello*

Avant de quitter Verrocchio je voudrais dire un mot d'une grave question. Léonard, élève de Verrocchio, a-t-il exercé une influence sur ce maître? Les avis des critiques sont encore divergents, et le point de départ de ces incertitudes est dans le récit de Vasari qui dit que Léonard, ayant fait, dans un tableau de son maître, le *Baptême du Christ*, une tête d'ange beaucoup plus belle que celle faite par Verrocchio, celui-ci renonça à la peinture. Mais la critique actuelle n'accepte plus aussi aveuglément qu'autrefois les anecdotes de Vasari et, dans le cas actuel, elle a bien des raisons d'être d'un avis contraire.<sup>(1)</sup>

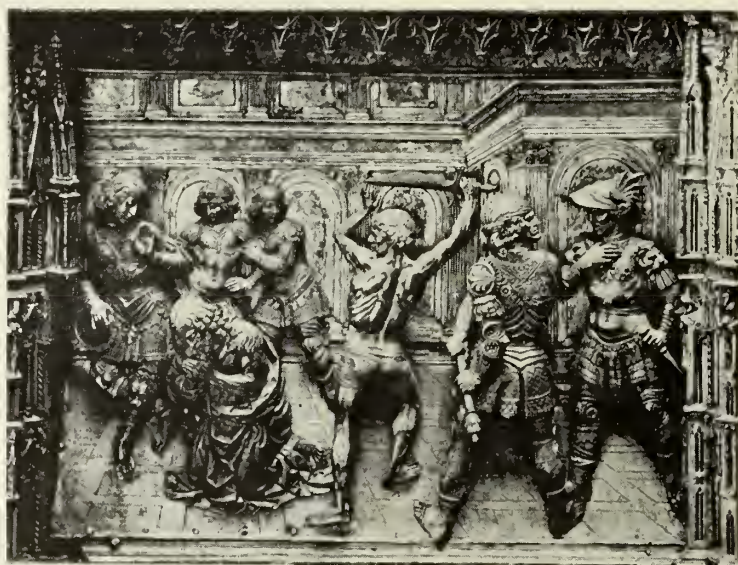
(1) Au surplus dans l'ouvrage de Vasari lui-même on trouve un autre passage indiquant très nettement la dépendance de Léonard vis-à-vis de Verrocchio et cela sur les points mêmes où l'art de Léonard a été le plus éminent; c'est le passage où Vasari parle des dessins de Verrocchio et de certaines têtes de femme si belles que Léonard de Vinci ne cessa de les imiter: « Alcune teste di femina con bell'arie ed acconciature di capelli, quali per la sua bellezza, Leonardo da Vinci sempre imitò. »



Verrocchio, en effet, est un des plus grands génies de l'Italie et l'un des plus créateurs. Chacune de ses œuvres, depuis le *David* jusqu'au *Colleone*, est le témoignage de recherches patientes, d'inventions toujours nouvelles. Or lorsque Verrocchio crée ses chefs-d'œuvre, non seulement les plus anciens, tels que le *David*, fait en 1476, mais les plus récents, tels que l'*Incrédulité de S. Thomas*, de 1483, Léonard n'a encore produit aucune œuvre affirmant sa personnalité. A vrai dire, ce n'est qu'après la mort de Verrocchio que Léonard intervient et joue un rôle dans l'art florentin.

Et lorsqu'on voit tout ce que Verrocchio a créé, lorsqu'on comprend toute l'originalité de son art, lorsqu'on sait combien la création de la moindre nouveauté est chose rare et difficile, on ne peut admettre que le mérite d'une si grande gloire puisse revenir à un jeune homme encore inexpérimenté, quelque bien doué qu'il ait pu être.

Laissons ces chimères, chimères trop souvent imaginées parce que notre imagination se plaît au merveilleux et parce qu'il y a, dans cette supposition de la précocité du génie, quelque chose qui étonne et séduit. Laissons à l'histoire humaine sa logique et sa simplicité. Les mérites de Léonard sont assez grands pour qu'il ne soit pas nécessaire de les augmenter. Ses œuvres sont assez différentes de celles de Verrocchio pour qu'on ne cherche pas à les confondre. Enfin n'oublions pas que, pour être un très grand artiste, il faut presque toujours avoir reçu les leçons d'un excellent maître, et n'hésitons pas à dire que, si nous avons un Léonard de Vinci, c'est parce qu'il y a eu un Verrocchio.



*Décollation de S. Jean Baptiste*

(Bas-relief de l'Autel du Baptistère)



*Festin d'Hérode*  
(Bas-relief de l'Autel du Baptistère, à Florence)

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI

ANTONIO DI SALVI – BERNARDO CENNINI – NICCOLO DELL'ARCA

DOMENICO ROSSELLI

GIULIANO DA MAJANO – LUCA FANCELLI

DANS ce chapitre nous étudierons quelques artistes secondaires, qui n'ont pas joué un rôle aussi important que les maîtres précédents, mais qui doivent néanmoins être cités dans une histoire de l'art florentin.

FRANCESCO FERRUCCI, fils de Simone Ferrucci, le sculpteur dont nous avons admiré les œuvres au Temple des Malatesta, est l'auteur de la *Tombe du jurisconsulte Tartagni*, à Bologne. Dans ce Tombeau il accumule toutes les recherches faites par les maîtres précédents; à Bernardo Rossellino il emprunte le style général du monument, à Desiderio la forme du sarcophage, à Mino les figures décorant le fond du Tombeau, à Verrocchio le type de ses figures de femmes.<sup>(1)</sup> Mais toutes ces adaptations aboutissent à une véritable surcharge et aucune partie ne révèle la main d'un grand maître.

La Tombe du jurisconsulte Tartagni marque une date dans l'histoire de l'art florentin. Parvenu à ce degré d'exubérance cet art ne pouvait aller plus loin et, pour trouver du nouveau, il lui fallait recourir à d'autres combinaisons. C'est ce que fit Andrea Sansovino en créant le type admirable des Tombes des Sforza.

(1) Vasari nous apprend que Francesco Ferrucci a travaillé dans l'atelier de Verrocchio. Ce renseignement nous permet de supposer que Francesco Ferrucci était sensiblement plus âgé que tous les artistes dont nous avons parlé précédemment et qu'il n'a pas dû naître avant 1440.



M. Venturi a consacré, dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1892, p. 371), une importante étude à Francesco Ferrucci, dans laquelle il lui attribue les œuvres suivantes :

1. Tombe de Barbara Manfredi, à Forlì.
2. Tombeaux de Giovan Francesco Oliva et de Marsabilia Trinci (dans le couvent de Monte Fiorentino, province de Pesaro) analogues à la Tombe Manfredi.
3. Madone de la Via della Chiesa, à Florence, attribuée par analogie avec les Madones des Monuments précédents.
4. Ciboire de Santa Maria di Montelue (vers 1483). Les anges entourant le calice ont le caractère du style de Verrocchio, comme les Vertus de la Tombe Tartagni.
5. A la Badia de Fiesole: les Lavabos de la Sacristie et du Réfectoire, la Porte de la Sacristie et les ornements de plusieurs fenêtres. (Le tout, œuvre de sa jeunesse, comme la Tombe Manfredi).
6. Monument Giannozzo Pandolfini, à la Badia de Florence.
7. Tombe Sigismond Malatesta, à Rimini.
8. Travaux aux fenêtres de San Petronio à Bologne.
9. Tombe de Vianesio Albergati, à San Francesco de Bologne; œuvre ayant de grands rapports avec le Monument Tartagni.
10. Porte d'entrée du Palais Bevilacqua à Bologne.
11. Ciboire d'Ostiglia.

La tombe de Barbara Manfredi serait, avec la Tombe Tartagni, l'œuvre la plus importante de Francesco Ferrucci. Mais il convient de signaler la grande différence qui existe entre ces deux œuvres. La Tombe Manfredi, à l'opposé de la Tombe Tartagni, est du goût le plus sobre; ses formes architecturales, au lieu de se rattacher aux brillantes nouveautés de Desiderio, rappellent l'art de la première moitié du siècle, par le type du sarcophage, par les enfants tenant un cartel, et par les masses carrées qui surmontent le Monument, dans une forme semblable à celle que l'on voit dans les Tombes du pape Jean XXIII et du Cardinal Brancacci, de Donatello. Si cette tombe est bien l'œuvre de Francesco Ferrucci, comme le pense M. Venturi, il faut la classer dans sa jeunesse, à l'époque où il était encore dominé par l'influence de son père, Simone Ferrucci.



Nous avons étudié, en parlant de Verrocchio et de Pollaiuolo, deux des bas-reliefs, faits en 1477, pour terminer l'Autel du Baptistère de Florence. Deux autres bas-reliefs, dus à des artistes moins célèbres, complètent cette œuvre.

Le bas-relief représentant le *Festin d'Hérode* qui est l'œuvre de deux artistes, ANTONIO DI SALVI et FRANCESCO DI GIOVANNI<sup>(1)</sup> n'est pas indigne de figurer aux côtés des chefs-d'œuvre de Verrocchio et de Pollaiuolo. Si les figures d'Hérode et des convives sont disposées un peu trop naïvement autour de la table, il y a, par contre, une habileté rare dans le groupe des musiciens et de Salomé dansant.<sup>(2)</sup>

(1) Nous ne savons rien de Francesco di Giovanni. De Salvi nous savons qu'il vivait encore en 1516 et qu'il fit à cette époque deux bassins d'argent. Cellini le cite comme un orfèvre célèbre dans les travaux de grosse argenterie.

(2) Voir la gravure en tête du chapitre.



Le relief représentant la *Visitation* est le moins beau des quatre. Le groupement des figures est monotone, et les attitudes sont peu variées. Il est l'œuvre d'un élève de Ghiberti, BERNARDO CENNINI, qui n'a pas hérité de la science de composition de son maître, mais qui lui a emprunté quelque chose de son élégance dans l'art de dessiner les figures.



Je pense qu'il convient de rattacher à l'école florentine NICCOLO DELL'ARCA. Ce maître, né à Bari, dans la Pouille, (mort en 1494), ne nous est connu que par les œuvres qu'il fit à Bologne. Les sculptures, faites de 1469 à 1473, pour terminer la *Châsse de S. Dominique*, commencée deux siècles auparavant par Nicolas de Pise, sont, de toutes les sculptures d'Italie, celles qui se rapprochent le plus du style florentin. Il semble que Niccolo dell'Arca ait été l'élève de Desiderio, d'Antonio Rossellino ou d'Andrea della Robbia, car c'est la distinction de leur style et la tendresse de leur pensée que nous retrouvons dans toutes les parties de cette œuvre admirable.

Nicolas de Pise avait fait, pour recevoir le corps de S. Dominique, une urne rectangulaire sculptée sur ses quatre faces. Niccolo dell'Arca fut chargé d'en faire le couronnement. Il dispose, au-dessus de l'urne, un couvercle portant huit statues et, plus haut, un grand motif ornemental, comprenant un candélabre sur les côtés duquel retombent des guirlandes, dans la manière adoptée par Desiderio pour orner le sommet du Monument Marsuppini. Soit dans les figures de saints, soit dans les petits anges qui écartent les guirlandes, nous remarquons une tendresse qui ne se rencontre, à un tel degré, que chez les grands maîtres de Florence. Nous reproduisons, comme la plus idéale figure de cette châsse, la figure d'*Ange porte-flambeau* qui décore la base du sarcophage, et qui est la seule figure faite par Niccolo pour cette partie inférieure du Monument. L'ange qui lui fait pendant est l'œuvre de Michel-Ange, et Alfonse Lombardi est l'auteur des bas-reliefs du sous-bassement. « Ce corps jeune et beau, dit le *Cicerone*, dans sa large draperie d'étoffe épaisse, cette tête ravissante encadrée de longues boucles, si suave que Léonard seul aurait pu



Tombe du jurisconsulte Tartagni



la peindre, excitait l'admiration la plus enthousiaste alors que la statue portait le nom de Michel-Ange. Il faut espérer que ce sentiment subsistera, malgré la certitude aujourd'hui acquise que cette œuvre est de la main de Niccolo, tandis que Michel-Ange est l'auteur de la figure voisine, à droite, assez maussade et très inférieure à la première. »

De Niccolo dell'Arca nous possédons encore la statue équestre d'Annibal Bentivoglio (1458) à l'église San Giacomo Maggiore, et une grande Madone assise au Palais public (1478).



*Ange porte-flambeau  
de la Chaise de S. Dominique. (Style de Desiderio)*

Comme Niccolo dell'Arca, DOMENICO ROSSELLI, né à Pistoia, en 1439, se rattache à l'influence de Desiderio da Settignano. On a de lui le Cierge pascal du Dôme de Pise (1462) les Fonts baptismaux de Santa Maria in Monte (1467) et le Couronnement des cinq grandes fenêtres de l'étage supérieur du Palais des Sforza, à Pesaro. Son chef-d'œuvre serait le Retable de Fossombrosa, près d'Urbino, comprenant cinq statues de saints et cinq bas-reliefs. J'emprunte ces renseignements à M. de Fabriczy qui, dans un

article du *Jahrbuch der Koen. preussischen Kunstsammlungen* (xix<sup>e</sup> vol., 8 fasc.), a reconstitué l'œuvre de cet artiste oublié.

Les œuvres dont l'auteur est inconnu sont très nombreuses dans cette seconde moitié du xve siècle. Ce sont tout d'abord un très grand nombre de *Portraits en buste*. J'en ai cité les principaux en étudiant Desiderio, Antonio Rossellino, Pollaiuolo, Verrocchio, Mino et Benedetto da Majano. Je ne veux revenir sur cette question que pour rappeler quelle prépondérance l'école florentine eut dans cet art du portrait. Sur ce point, toutes les écoles italiennes sont sous sa dépendance et seule, l'école milanaise, a pu se rapprocher d'elle. Supposer un centre important de l'art du portrait dans l'école napolitaine et attribuer, en particulier, une place éminente à Francesco Laurana est une hypothèse qu'il me paraît difficile de justifier.

De même, Florence est le grand centre de production des *Madones*. J'ai cité les plus belles en parlant des chefs de l'école. Mais il ne m'est pas possible, dans cette histoire générale, d'étudier les œuvres secondaires dont les auteurs sont inconnus. Il me suffira pour faire comprendre l'importance de cette branche de l'art de dire que, rien que dans les rues de Florence, il existe plus de trois cents tabernacles représentant des Madones. La Madone que nous publions ici, et qui fait partie du Musée National, est une œuvre intéressante conçue dans le style de Desiderio.



*Châsse de S. Dominique*





Au nombre des œuvres charmantes, que l'on rencontre à tous les pas dans cette admirable Florence, je ne veux citer que les *Armoires de l'art de la soie*, de la Via di Cappaccio, qui sont une merveille d'art décoratif. <sup>(1)</sup>

Le Musée du Louvre possède une petite terre-cuite représentant une *Madeleine entourée de têtes de chérubins*, qui est une œuvre intéressante de cette époque. On y trouve le style âpre de Donatello dans les formes décharnées de la Madeleine, et le sentiment de Desiderio ou de Benedetto da Majano dans les figures jouflues des Chérubins.



GIULIANO DA MAJANO (1432-1490), plus âgé de quelques années que son frère Benedetto, est un des grands architectes de l'Italie; il est l'anneau de transition entre Bernardo Rossellino et la dynastie des San Gallo. Malheureusement ses principales œuvres, notamment les deux villas de plaisance qu'il fit pour les ducs de Naples, ne nous ont pas été conservées. Au point de vue décoratif, nous pouvons juger de la finesse de son style, par la *Chapelle de Santa Fina*, à San Gimignano, dont les pilastres cannelés, les chapiteaux corinthiens, l'archivolte décorée d'une guirlande de feuillages et surtout la frise ornée de têtes de chérubins, est le développement, dans une forme plus pompeuse, de l'art élégant de Michelozzo.

L'œuvre la plus importante qui subsiste de Giuliano est la *Porta Capuana* de Naples, qui est un des plus charmants spécimens que l'on trouve dans le sud de l'Italie de la délicatesse florentine.

On avait longtemps attribué à Giuliano l'*Arc de triomphe* d'Alphonse d'Aragon, mais on sait qu'il a été construit par l'architecte Pietro di Martino et l'on connaît de même le nom des sculpteurs qui l'ont décoré.

M. de Fabriczy, dans l'*Archivio storico dell'Arte* (1890, p. 446), a dressé une liste très complète des travaux de Giuliano. Je me contente d'en citer les principaux :

- 1461. — Travaux de marqueterie à la Badia de Fiesole.
- 1463. — Travaux de marqueterie à la Sacristie neuve du Dôme de Florence.
- 1465. — Chaire en bois de l'Hôpital de Santa Maria Nuova.
- 1468. — Chapelle de Santa Fina, à San Gimignano.
- 1471. — Palais du Capitano, à Sarzana.
- 1474. — Dôme de Faenza.



*Madone*  
du Musée National. (Style de Desiderio)

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



- 1475-81. Porte de bois de la Salle de l'Audience au Palais vieux.  
 1477. - Architrave et frise de la Salle de l'Audience.  
 1479. - Travaux à la Santa Casa, de Lorette.  
 1480. - Tabernacle de la Madone dell'Ulivo, à Prato.  
 1487. - Travaux à Naples pour le duc d'Aragon: Palais de Poggio Reale; Palais de la Duchessa; Porta Capuana.

Giuliano s'est beaucoup occupé de marqueterie, surtout dans la première partie de sa vie. Nous possédons encore ses chefs-d'œuvre de la Sacristie du Dôme et du Palais vieux. A-t-il été également un sculpteur, et faut-il lui attribuer quelques sculptures de Naples, par exemple celles de la Porta Capuana, ou de l'église S. Sébastien<sup>(1)</sup> au Castel Nuovo? ce sont des questions que je laisse à résoudre aux auteurs de monographies spéciales.



LUCA FANCELLI, qui succéda à Giuliano da Majano, dans la faveur des ducs de Naples, est le seul architecte de cette époque dont le nom mérite d'être cité à côté de celui de Giuliano da Majano. Luca Fancelli, né en 1430, à Settignano, fut le principal élève et collaborateur d'Alberti. C'est lui qui se chargeait d'exécuter les projets dont Alberti se contentait d'esquisser les plans. Ses œuvres les plus importantes ont été faites à Mantoue pour les Gonzague.

Dans cette fin du x<sup>e</sup> siècle, les architectes ne jouent qu'un rôle très secondaire à Florence. Laurent de Médicis, à la différence de Cosme, n'a pas été un grand constructeur. Tous les efforts des florentins sont tournés, à ce moment, non vers l'architecture, mais vers la peinture et la sculpture, et c'est là une des raisons du prodigieux développement de ces arts.

(1) Photographie Alinari, num. 11604.



Armoiries de l'art de la soie. (Via di Capaccio à Florence)



*Tête d'ange. (Dessin de Verrocchio)*

## DESSINS

---

EN terminant cette étude sur les maîtres du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, et, après avoir parlé de Verrocchio et de Pollaiuolo qui furent de si grands dessinateurs, il m'est impossible de ne pas dire un mot des dessins.

De tous les maîtres de la première moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle il n'existe peut-être pas un seul dessin. Il est vrai que les divers Musées d'Europe ne se font pas faute d'inscrire sur leurs catalogues les noms de Donatello, de Michelozzo, de Luca della Robbia, mais aucune de ces attributions n'est justifiée. Les premiers dessins que nous possédions d'un sculpteur ne sont pas antérieurs à la seconde moitié du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle. Je ne suis pas en mesure de faire une revue des dessins existant dans tous les Musées d'Europe, et, pour traiter cette question, je me contenterai d'analyser les dessins du Musée des Uffizi.



DONATELLO. Trois dessins lui sont attribués; mais ces dessins, qui ont peu de rapports entre eux, sont de trois maîtres différents; aucun n'est de Donatello.

Num. 181 (cadre 5): *La Vierge et S. Joseph*. – Dessin à traits épais, répétés inutilement, et n'indiquant pas les formes du corps.

Num. 183 (cadre 5): *Deux Saints*. – Traits ténus, très multipliés, les étoffes collant, par places, sur les membres, dans le style mis à la mode par Verrocchio. Très médiocre.

Num. 6347<sup>r</sup> (Cadre 6): *Le Christ flagellé*. – Dessin très important et très beau. Ce dessin très compliqué représente la Scène de la Flagellation au milieu d'une somptueuse



architecture. La frise est décorée de figures nues tenant des guirlandes et le soubassement d'amours tenant une couronne. Nous sommes évidemment dans la sphère de Donatello. Mais ce dessin me paraît être beaucoup trop compliqué pour être l'esquisse d'un sculpteur et je croirais plutôt que c'est le projet d'un peintre pour une grande fresque. Les ressemblances que ce dessin présente avec le style de Donatello ne sont pas suffisantes pour le lui attribuer. Il faut le laisser parmi les anonymes de l'école de Padoue.

Six autres dessins sont encore attribués par le catalogue à Donatello, mais avec un point d'interrogation. Il n'y a pas même lieu de les discuter.



LUCA DELLA ROBBIA. Les trois dessins du cadre 19 : le num. 219, une *Vierge et Saints*, le num. 503, une *Vierge vue à mi-corps* et le num. 56, deux *Vierges assises* (signé faussement Luca della Robbia) n'ont aucun rapport avec le style de ce maître. Ce sont des dessins plus récents d'un demi-siècle et qu'il faut classer dans l'école ombrienne, autour du Pérugin.



ANTONIO POLLAIUOLO. Avec Pollaiuolo nous commençons la série des dessins authentiques. Pollaiuolo a été un des plus grands dessinateurs de l'Italie. Malheureusement pour le sujet qui nous occupe, à part une esquisse pour un *Encensoir*, nous n'avons aucun dessin de Pollaiuolo relatif à ses sculptures ; ce sont des dessins de peintre.

Dans le dessin d'*Encensoir*, num. 942 du cadre 29, l'on retrouve quelques formes analogues à celles de la base de la Croix de Baptistère. C'est un dessin d'une authenticité indiscutable, portant la signature du maître : *Antonio del Pollaiuolo, horafo*.

Le Musée des Uffizi possède des merveilles de Pollaiuolo ; ce sont ses belles études à la mine de plomb, au trait net et si sûr. Le num. 370 du cadre 30, représentant deux figures d'homme, est caractéristique de cette manière toute particulière à Pollaiuolo. <sup>(1)</sup>

Le num. 95 et le num. 97 du cadre 31, représentant *Adam* et *Eve*, sont les chefs-d'œuvre du maître, les dessins qu'il a travaillés avec le plus d'amour, en ne se contentant pas de cerner la figure avec le trait si ferme et si dur de sa plume, mais en y ajoutant avec le pinceau quelques traits de sépia pour modeler la musculature.

Dans une manière moins serrée, un peu plus libre, plus à l'état d'esquisse, est encore une figure très belle, le *S. Jean Baptiste*, n. 699 du cadre 29.

Je pense que l'on peut aussi considérer comme étant de Pollaiuolo les études d'Hommes (num. 275 et 267 du cadre 34 et num. 260 du cadre 32), qui sont analogues aux figures du num. 370 du cadre 30.

(1) Voir à la fin du chapitre la gravure d'une de ces deux figures.

Mais peut-être n'y a-t-il pas aux Uffizi d'autres dessins certains de Pollaiuolo. Parmi les dessins très nombreux qui lui sont attribués, il y en a un très grand nombre, notamment ceux des cadres 42 et 33, qui sont dans sa manière, et, si je pense qu'il ne faut pas les lui attribuer, c'est simplement en raison de leur qualité secondaire. Mais il est une autre série assez intéressante représentant un Pape et trois Vertus (num. 261, 262, 263 et 276 du cadre 34) figures qui sont d'un style assez différent de celui de Pollaiuolo et qu'on lui attribue, parce qu'on les considère comme des esquisses de la Tombe du pape Innocent VIII. Il est vrai qu'il y a dans le dessin des bras nus des Vertus quelque chose de la manière de Pollaiuolo, mais je crois néanmoins ces dessins trop négligés pour être de ce grand maître.

De très beaux dessins de Pollaiuolo sont au British Museum, notamment l'*Hercule tuant l'hydre* et une *Réunion d'hommes nus devant un juge*. Un autre dessin représentant *Hercule combattant l'hydre* est à Dresde dans la collection Grahl. Je ne cherche pas à insister ni à dresser des catalogues complets des dessins des maîtres du xv<sup>e</sup> siècle. Ce travail est préparé actuellement par M. Berenson avec une compétence exceptionnelle et sera tout à fait définitif.



VERROCCHIO. Il est plus difficile de parler des dessins de Verrocchio que de ceux de Pollaiuolo. Pollaiuolo a eu un style si particulier, si différent de celui de tous les autres maîtres, qu'on a des règles précises pour se prononcer. Pour Verrocchio, nous ne savons pas encore bien à quoi nous en tenir, et le départ de ses œuvres d'avec celles de Léonard, par exemple, n'est pas encore complètement fait.

Je crois que le Musée des Uffizi ne possède qu'un seul dessin de Verrocchio, la charmante *Tête d'ange* (num. 130 du cadre 47), qui a été piquée avec une épingle pour être décalquée sur un tableau.<sup>(1)</sup> A l'encontre de la thèse trop exclusive de Vasari, ce dessin suffirait à prouver quelle grâce Verrocchio était capable de mettre dans ses œuvres; et n'y eut-il que ce dessin, on pourrait dire que l'origine de l'art de Léonard de Vinci était bien vraiment dans l'œuvre de son maître.

Je n'ose pas me prononcer sur le grand dessin, n. 126 du cadre 46, représentant une figure nue de *David*. C'est une œuvre charmante, mais est-elle de Verrocchio? La manière trop douce, trop gracieuse, aux traits un peu mous, ne nous reporte-t-elle pas à une époque plus avancée et peut-être dans l'entourage du Pérugin?

La *Femme couchée avec un amour* (n. 212 du cadre 48) n'a pas de rapports avec Verrocchio. C'est l'art même de Botticelli. Toute la question serait de savoir si elle est de la main de Botticelli ou si ce n'est pas plutôt, comme je le pense, la copie d'une de ses œuvres. Ce dessin n'a pas la souveraine beauté du dessin de Londres, avec lequel il présente quelques analogies.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



Peut-être peut-on encore attribuer à Verrocchio les num. 443 et 444 du cadre 48 représentant deux jolies Madones, et un dessin représentant, au recto et au verso, deux Têtes d'enfants. Ce dernier dessin, non exposé, est dans les cartons de la collection.

Les autres dessins attribués à Verrocchio me paraissent assez médiocres, notamment le dessin représentant des *Enfants nus jouant*, où la préoccupation de traduire les chairs grasses a fait employer à l'artiste des séries de bourrelets du plus mauvais goût. Le dessin représentant deux *Têtes d'enfant* et une *Tête de Vierge* (num. 125 du cadre 47) est meilleur, mais je trouve les hâchures trop compliquées et ne parvenant pas à rendre le modelé de la figure.

Mais, comme je l'ai dit plus haut, tous ces dessins sont des projets pour des peintures et ne sont pas à proprement parler des dessins de sculpteur. Il est facile de comprendre pourquoi les dessins de sculpteurs sont si rares. Les sculpteurs ne préparent pas leurs projets avec des croquis et cela pour deux raisons : tout d'abord parce qu'ils n'ont pas, autant que les peintres, l'habitude de se servir du crayon et ensuite parce qu'un dessin ne peut reproduire qu'une face de leurs œuvres. En fait, les sculpteurs ont l'habitude de voir leurs œuvres dans leur pensée et de préparer leurs projets, non par des croquis dessinés sur le papier, mais par des maquettes modelées en cire ou en terre-cuite.

Toutefois il est des cas où le sculpteur doit nécessairement dessiner, faire une esquisse, c'est lorsqu'il agit comme architecte et décorateur. Lorsqu'il fait un Monument, Autel, Tabernacle ou Tombeau, il faut bien qu'il dresse un projet, afin d'en soumettre la forme et le devis à ceux qui le commandent. Nous avons encore un certain nombre de ces projets d'architectes-sculpteurs. De l'époque qui nous occupe le Musée des Uffizi en possède trois, dont l'un est une pièce tout à fait exceptionnelle. C'est un *Retable d'Autel*, figurant l'Autel lui-même et la partie sculptée destinée à le surmonter. La partie centrale comprend trois figures dans des niches. Au-dessus est le Tabernacle entouré de deux figures d'Ange porte-flambeaux. En voyant ce dessin nous songeons immédiatement aux nombreux Retables d'autel que nous avons admirés dans les œuvres de Desiderio, de Mino, d'Antonio Rossellino, de Benedetto da Majano. Et c'est en effet à l'un des artistes de ce groupe que notre dessin doit être attribué. Le catalogue du Musée des Uffizi prononce le nom de Desiderio et, vraiment, l'œuvre, par sa beauté et sa délicatesse, n'est pas indigne de ce grand nom. Un détail, confirmerait cette attribution, c'est la figure du petit enfant Jésus surmontant le Tabernacle qui est la copie de l'enfant Jésus du Tabernacle de S. Laurent. Néanmoins je crois qu'il faut penser à un autre maître. L'œuvre est beaucoup plus avancée de style que les œuvres de Desiderio et se rapproche de l'époque de Benedetto da Majano. Voici sur ce point mon argumentation. J'élimine d'abord l'argument tiré du petit enfant Jésus. Il est vrai qu'il est la copie de celui de Desiderio, mais nous savons que cette forme créée par lui a été reproduite à satiété par ses successeurs. Si nous comparons ce dessin avec le Tabernacle de S. Laurent et aussi avec le Monu-

ment Marsuppini, les seules œuvres de Desiderio qui peuvent nous servir, il est impossible de ne pas voir que nous sommes ici à une période plus avancée dans le développement des formes architecturales. Le Retable est encadré par deux colonnes alors que Desiderio n'emploie que des pilastres. En outre il y a ici, non des colonnes engagées, mais des colonnes en saillies; et, de cette forme, nous ne trouvons pas d'exemple avant la fin du siècle. De même les piédestaux sur lesquels portent ces colonnes sont une forme tardive, inconnue de Desiderio. Les chapiteaux n'ont aucun rapport avec ceux de Desiderio. Par leur forme assez bizarre, avec ces grandes volutes retombant si bas, ils sont semblables aux chapiteaux du cloître de S<sup>te</sup> Marie Madeleine de Pazzi, faits par Giuliano da San Gallo. Cette forme très rare, très anormale, est une imitation d'un chapiteau romain trouvé à Fiesole. C'est une date pour notre dessin. Notons enfin l'emploi de niches avec des statues et cette particularité que les figures ne sont pas sculptées, en bas-relief, mais en ronde bosse, dans le type de l'Autel S. Giobbe à Venise, datant de 1470, et des autels faits à Naples par Antonio Rossellino et Benedetto da Majano. Quant à cette manière de surmonter le Retable par un Ciborium, c'est aussi une forme postérieure à Desiderio. Ce Ciborium avec sa voûte imbriquée, ses niches encadrées de pilastres, les volutes qui lui servent de support, a une saisissante analogie avec le Ciborium de Benedetto da Majano, à l'église S. Dominique de Sienne. Cette recherche d'une prédelle décorée de bas-reliefs, cette facilité à prodiguer de petites scènes spirituellement détaillées, nous fait encore songer au maître qui a sculpté la prédelle de l'Autel de Santa Fina à San Gimignano et de l'Autel de Monte Oliveto à Naples.

Je voudrais surtout faire comprendre le charme et la prodigieuse habileté de ce dessin,<sup>(1)</sup> la sûreté de main traçant les lignes, sans une hésitation ou un repentir, et, avec



*Projet pour un Retable. (Auteur inconnu)*

(1) Pour juger de la beauté d'exécution de ce dessin, on voudra bien consulter l'original du Musée des Uffizi et ne pas s'en tenir à la gravure que nous publions, qui donne bien une idée de l'ensemble, mais qui, en raison de ses petites dimensions, n'a pas pu rendre toutes les finesses de l'original.



une échelle très petite, indiquant, partout où cela est nécessaire, tous les moindres détails, de façon qu'un praticien pourrait, avec cette petite feuille de papier, rendre toute la pensée du maître. Pour la frise, l'artiste propose deux projets de décoration, et, pour le dessous de l'entablement, il se place de telle sorte qu'il peut figurer les ornements qui doivent le décorer; son habileté va jusqu'à dessiner les petites figures des bas-reliefs de la prédelle.

Deux autres dessins, qui sont sans doute du même artiste, sont encore exposés aux Uffizi. Ils représentent deux Ciboriums dont l'un est simplement posé sur l'autel et dont l'autre, ayant pour base un bas-relief représentant la Pieta, est entouré de deux anges. Mais ces dessins sont loin d'avoir été exécutés avec le même soin que le Retable d'autel, qui est le plus beau dessin d'architecte-sculpteur que l'on connaisse et qui donne la plus haute idée de l'art des maîtres florentins du xve siècle.



*Figure d'homme. (Dessin de Pollaiuolo)*

*TROISIÈME PARTIE*

---

*RAYONNEMENT FLORENTIN*







*Tympan d'une Porte de l'Eglise des Frari*

## RAYONNEMENT FLORENTIN

*NAPLES – ROME – VENISE – MILAN*

DANS l'étude de l'art de la sculpture en Italie, la Toscane étant mise à part, quatre grandes régions sont à considérer : le Sud, avec Naples, le Centre, avec Rome, et le Nord, avec Venise et Milan. Toutes les autres petites écoles peuvent être rattachées à ces grands foyers.



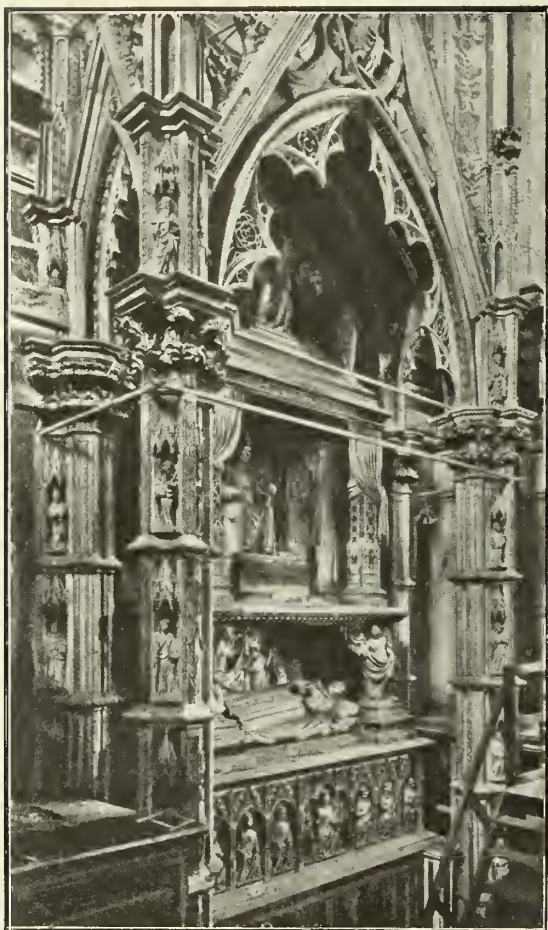
NAPLES. — La région du Sud, qui est une des parties les plus riches de l'Italie, une de celles où la beauté du climat et la fertilité du sol semblent le plus prédisposer les hommes au sentiment du beau et à l'amour des arts, n'est jamais parvenue à créer une école artistique autonome. La cause en est sans doute dans ce fait que ces régions n'ont cessé d'être la proie des puissantes nations voisines, qu'elles ont changé continuellement de maître, et qu'aucune tradition n'a eu le temps de s'y établir. Tour à tour byzantines, normandes, allemandes, françaises et espagnoles, elles voient leur art varier avec chaque changement de domination. S'il n'y a pas d'école dans le Sud de l'Italie, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'art. Les arts au contraire n'ont cessé d'y fleurir, et de nombreux et importants monuments couvrent toutes les parties de la Sicile, de la Pouille et de la Napolitaine, mais il est impossible de grouper sous le titre d'école ces monuments disparates, faits le plus souvent par des artistes étrangers.

Une seconde remarque fondamentale est que ces régions ont de la peine à fixer leur capitale. Le Sud de l'Italie, en effet, est également propre à commercer, à l'Orient,



avec l'Empire de Constantinople et, à l'Occident, avec la France et l'Espagne. De telle sorte que tant que, l'Empire d'Orient fut prépondérant dans le monde, les villes les plus prospères du Sud de l'Italie furent celles de la Pouille; mais, du jour où la France et plus tard l'Espagne supplantèrent la puissance de Constantinople, ce fut la ville de Naples qui devint la capitale de toute cette région.

J'ai montré, dans mon premier volume, l'importance de la période byzantine dans le Sud de l'Italie. Nulle part, même dans la Vénétie, on ne trouve un ensemble de monu-



*Tombe de Robert d'Anjou*

ment byzantins pouvant rivaliser avec ceux de la Pouille et de la Sicile. Au point de vue particulier qui nous occupe j'ai signalé les nombreuses et admirables Portes de bronze qui sont les plus beaux spécimens qui nous aient été conservés de la sculpture byzantine. Mais on sait que l'art byzantin s'était fort peu intéressé à la sculpture proprement dite, qu'il avait surtout travaillé l'ivoire et les métaux précieux, l'or, l'argent, le bronze, négligeant le marbre et la pierre. De telle sorte que cet art byzantin, et notamment cet art des Portes de bronze, si prospère au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, alors que la sculpture sur pierre était encore dans l'enfance en Italie, ne pouvait pas donner lieu à un mouvement nouveau et ne joua en réalité qu'un rôle secondaire dans la Renaissance de la grande sculpture qui eut lieu au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

L'élan vint des pays du Nord, d'Allemagne et surtout de France. C'est à l'influence normande que l'on doit les premières sculptures sur pierre qui décorent les églises de la Pouille, mais c'est surtout de l'avènement de la Maison

d'Anjou que date l'épanouissement de la sculpture dans le sud de l'Italie. Ces princes français avaient la passion de la sculpture et l'habitude d'ériger des Tombes somptueuses. Ils eurent avec eux des artistes français, et la Tombe de la Reine de France, Isabelle d'Aragon, femme de Philippe le Hardy, que l'on voit encore à Cosenza, en est une preuve éclatante.<sup>(1)</sup> Au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, l'école de sculpture toscane prit un tel éclat en Italie, que les Ducs d'Anjou firent appel aux plus éminents de ces artistes, et en particulier à Tino di Camaino. Mais il faut remarquer que ces toscans en travaillant au service des princes français modifièrent profondément leur manière; ils renoncèrent à cette simplicité que

(1) Voir l'article de M. BERTAUX: *Le Tombeau d'une reine de France à Cosenza* (*Gazette de Beaux-Arts*, avril 1898).

l'on trouve dans toutes leurs œuvres faites en Toscane, et ils adoptèrent le style pompeux, toutes les richesses de l'art gothique, pour rappeler autant que possible aux princes de la Maison d'Anjou l'art de leur pays, les merveilles du règne de Philippe Auguste et de S. Louis. Les Tombes des ducs d'Anjou sont avec celles des Scaliger les œuvres les plus gothiques de l'Italie. J'ai dit, précédemment, que la plus belle de ces Tombes, celle de *Robert d'Anjou*, avait été faite par un artiste florentin.<sup>(1)</sup>

Cet art dura tout un siècle et se termina dans les premières années du x<sup>v</sup>e siècle par un chef-d'œuvre d'un florentin, Andrea di Nofrio, la *Tombe du roi Ladislas*. Nous publions une gravure de cette belle œuvre, encore très peu connue.

Au x<sup>v</sup>e siècle, l'influence florentine devint de plus en plus prépondérante. L'avènement de la Maison d'Aragon contribua à détruire toutes les traditions gothiques tardivement maintenues par la Maison d'Anjou, et l'art napolitain, purement italien, ne fut pendant quelque temps qu'un rameau de l'art florentin. Au cours de ce volume nous n'avons cessé d'être attirés à Naples, avec Donatello et Michelozzo qui y envoient le Tombeau du Cardinal Brancacci, avec Antonio Rossellino qui fait le Tombeau de Marie d'Aragon et l'Autel de Monte Oliveto et surtout avec les da Majano, avec Benedetto, et avec Giuliano, qui fut l'architecte attitré d'Alphonse d'Aragon.



*Tombe du roi Ladislas*

Au x<sup>v</sup>e siècle, les maîtres lombards parvinrent parfois à rivaliser avec les maîtres florentins, surtout dans l'art de l'architecture. C'est à un milanais, Pietro di Martino, qu'est dû l'Arc de triomphe du Castel Nuovo, le plus important monument érigé à Naples au x<sup>v</sup>e siècle; mais parmi les sculpteurs de ce Monument nous voyons figurer des florentins, et s'il n'est pas sûr que Desiderio y ait travaillé, nous y trouvons Isaïe de Pise, à qui sans doute il convient d'attribuer les plus belles parties des sculptures.

Quant aux superbes Portes de bronze de cet Arc de triomphe, elles sont conçues dans le style pittoresque créé par Ghiberti et Donatello.

(1) Je reproduis cette Tombe du roi Robert d'Anjou dont j'ai parlé longuement dans mon premier volume, à la page 163, mais dont nous n'avons pu alors donner une gravure, parce que nous n'en possédions pas encore de photographie.





ROME. – Antérieurement au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle la sculpture à Rome est bien loin d'avoir eu la même importance que dans le Sud de l'Italie. Cela provient de ce qu'elle n'eut pas, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, le secours de l'art byzantin, et que plus tard, avant le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, aucun Pape n'atteignit aux splendeurs des princes de la Maison d'Anjou.

A l'origine, les sculpteurs romains, au milieu des terribles invasions du <sup>v</sup><sup>e</sup> et du <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, laissent périr l'art et ne maintiennent que quelques formes symboliques, souvenir de l'art des catacombes. Cet art qui vit un réveil au <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle, lorsque la protection des rois de France assura à la Papauté un pouvoir temporel, resta néanmoins inhabile à sculpter la figure et ne sut plus que reproduire des formes ornementales. Le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle fut plus néfaste à Rome que partout ailleurs, et les arts y semblent plus misérables encore qu'ils ne l'avaient été au <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle. Comme dans toute l'Italie, et comme en France et en Allemagne, la fin du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle marque la véritable Renaissance des Arts. Au <sup>xii</sup><sup>e</sup> et au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle l'école de Rome se constitue. Ni byzantine, ni française, elle se crée sous une forme qui lui est bien particulière. Elle s'inspire des souvenirs de l'art antique, copie ses motifs décoratifs, mais surtout elle a l'idée d'utiliser les innombrables fragments de marbres précieux qui jonchent son sol, et elle s'attarde au style de la mosaïque ornementale, dans lequel aucune place n'est faite à la figure et dont le seul but est de plaire aux yeux, par des caprices de lignes entrelacées et par les plus chatoyants effets de couleurs. On verra les plus belles œuvres de ce style dans les Cloîtres de S. Jean de Latran et de S. Paul hors les murs, et dans les ambons de S. Laurent.

La sculpture de la figure humaine ne réapparut dans la région romaine que par suite de l'influence des sculpteurs pisans: d'Arnolfo di Lapo qui fit, à Rome, le Ciborium du Latran et celui de S.<sup>te</sup> Cécile, et, à Pérouse, la Tombe du cardinal de Braye; de Jean de Pise qui fit, à Pérouse, la Tombe du pape Benoît XI; et surtout par suite de l'influence de ces maîtres siennois et florentins à qui l'on doit la merveilleuse cathédrale d'Orvieto.

Mais cette Renaissance à peine entrevue ne se continua pas; et le séjour de la Papauté à Avignon laissa Rome sans vie pendant tout un siècle.

Lorsque Martin V revient à Rome, dans les premières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, il n'y a plus d'art à Rome et, pendant tout un siècle, les Papes sont obligés d'avoir recours à des artistes étrangers. A ce moment l'école florentine brille de tout son éclat et ce sont les florentins qui vont régner en maîtres à Rome, créant dans cette ville autant de chefs-d'œuvre que dans leur patrie. Je n'ai qu'à rappeler brièvement les œuvres qui ont été décrites et reproduites dans ce volume: la Tombe de Martin V par Simone Ghini, les Portes de bronze de S. Pierre par Filarète, les grands Monuments d'Alberti et de Bernardo Rossellino, l'Autel de Donatello, les Mîtres de Ghiberti, les Statues d'argent de Verrocchio et surtout les nombreux travaux de Mino et les Tombes de Sixte IV et d'Innocent VIII par Pollaiuolo.

A ces noms il faut ajouter celui d'un artiste toscan dont nous n'avons pas encore parlé, parce qu'il a passé toute sa vie à Rome, Isaïe de Pise. Mais ce maître, pour être resté loin de la Toscane, n'a pas eu le haut mérite des maîtres élevés à Florence et sa *Tombe d'Eugène IV* est une des plus faibles œuvres toscanes existant à Rome.

Une des plus curieuses statues de style florentin que l'on voit à Rome est le *S. Sébastien* de la Minerve. Les statues nues faites au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle sont assez rares pour qu'on les signale toutes avec attention. Vasari dit que cette statue est l'œuvre d'un sculpteur nommé Maini; mais il ne donne aucun détail sur ce sculpteur dont le nom ne se retrouve nulle part ailleurs sous sa plume et qu'aucun document d'archives n'a remis au jour. On pourrait se demander s'il n'y a pas eu une erreur de transcription et si Vasari n'a pas voulu parler de Mino. Quoiqu'il en soit nous sommes ici en présence d'une œuvre de pur esprit florentin, semblable au *S. Sébastien* de Civitali et qui comme lui annonce les charmantes figures du Pérugin.

Une autre statue florentine, un *S. Jean Baptiste* se voit dans l'Eglise des florentins.

Pendant toute cette période, on ne peut citer à Rome qu'un seul sculpteur d'origine romaine, Paolo romano, et les sculpteurs florentins ne trouvent comme concurrents que quelques artistes milanais. L'un d'eux, Andrea Bregno, l'auteur de l'Autel de *S.<sup>te</sup> Marie du peuple*, exerça une action importante sur le milieu romain, et c'est à son influence, autant qu'à celle de Mino, qu'il faut rattacher la plupart des Monuments funéraires si nombreux à Rome pendant cette période.



VENISE est la plus orientale des villes de l'Italie. Par suite de ses relations, de son commerce avec Byzance, elle prend un caractère qui ne disparaîtra jamais de ses arts, caractère de luxe, de richesse et d'éclat. Semblable à la Sicile et à la Pouille, elle crée, dans son *S. Marc*, un édifice dont la splendeur n'a de rivale en Italie que la Chapelle Palatine de Palerme.

Je l'ai déjà dit bien souvent, l'art byzantin, qui eut sur l'Italie une influence si considérable et si féconde au point de vue de l'architecture, de la peinture, de la mosaïque, et de toutes les branches de l'art décoratif, n'exerça qu'une très faible action sur l'art de la sculpture. Pour ces esprits si passionnés de richesse la pierre sans doute était une matière trop pauvre et trop peu somptueuse. Dans tous les cas il n'est pas douteux que l'entreprise colossale de décorer de mosaïques l'église entière de *S. Marc* n'ait absorbé tous les efforts des Vénitiens et ne les ait détournés pendant longtemps de l'étude de la sculpture.

Au point de vue de la sculpture les Vénitiens sont en retard sur les autres peuples de l'Italie et notamment sur les Lombards et les Toscans. C'est seulement à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, que nous notons à Venise une école de sculpture de quelque importance.

A ce moment que vont faire les sculpteurs vénitiens? Il sont sans tradition. Byzance ne leur a laissé aucun modèle, et depuis plus d'un siècle cette ville n'exerce qu'une



faible action sur le monde occidental. Il leur faut de toute nécessité changer leur orientation et demander aux puissantes écoles de sculpture de la France et de la Toscane les modèles qu'ils ne trouvent pas dans cet art byzantin qui jusqu'alors avait été leur véritable guide. Déjà ces influences apparaissent dans les quelques sculptures du <sup>xiii</sup>e siècle qui décorent le linteau et les archivoltes des Portes de S. Marc, mais c'est surtout dans les parties supérieures de cette façade, construite au <sup>xiv</sup>e siècle, que nous voyons réellement se constituer l'école de sculpture vénitienne. Ici l'influence gothique est tout à fait prépondérante. La preuve en est dans ces quatre pinacles surmontant les grands piliers de la façade qui sont une imitation évidente des pinacles de Reims, où l'on voit, comme à Reims, la représentation des Verseaux : quatre hommes qui, tenant des amphores, figurent les quatre fleuves du paradis terrestre. C'est là une exportation venue directement de France sans passer par la voie d'aucune école italienne. Pour d'autres figures, notamment pour les statues du sommet de la Cathédrale, dont le style gothique est encore si accusé, on peut penser qu'elles ont été inspirées par des sculpteurs florentins, par ces maîtres que la construction du Dôme de Florence rendait si célèbres dans toute l'Italie.



*Tombe du doge Thomas Mocenigo*

C'est le style des sculptures du Campanile et du Dôme de Florence que nous trouvons dans ces saints aux figures graves, aux attitudes sévères, aux vêtements puissamment accusés. Sur cette action de l'école florentine aucun doute ne peut subsister, car le grand arc, qui couronne la façade de S. Marc et lui donne un caractère si original, est décoré de bas-reliefs dont les formes, les ornements, le style des figures, sont littéralement empruntés à la Porte de la Mandorla, de Florence, œuvre de Niccolo d'Arezzo. Dans un de ces bas-reliefs on voit reproduit avec la plus scrupuleuse fidélité le Campanile même de Florence.

Que Niccolo d'Arezzo soit allé à Venise c'est aujourd'hui un fait démontré ; et il faut attribuer à ses conseils, sinon à sa main, cette importante décoration de la façade de S. Marc. Et ainsi, dès ses débuts, l'école vénitienne apparaît comme la fille de l'école florentine.

Un second artiste, plus jeune de quelques années que Niccolo d'Arezzo, Nanni di Bartolo, porta dans la région vénitienne les doctrines de Florence. Nanni di Bartolo, auteur de la Tombe Brenzoni, à San Fermo maggiore de Vérone, que nous avons repro-

duite dans notre second volume p. 175, est peut-être aussi l'auteur de la Tombe Beato Pacifico, aux Frari. A son influence on peut attribuer un certain nombre d'œuvres faites à Venise, par exemple le *Tympan d'une Porte de l'Eglise des Frari*<sup>(1)</sup> et le *Tympan d'une Porte du Campo San Zaccaria*.<sup>(2)</sup>

Deux autres florentins, Piero di Niccolo<sup>(3)</sup> et Giovanni di Martino, sont les auteurs de l'importante *Tombe du doge Thomas Mocenigo*. Nous reproduisons cette œuvre dont on remarquera le noble caractère. On admirera, en particulier, sur le soubassement, une statue de guerrier qui rappelle l'énergie du S. Georges de Donatello et, sur le sommet, une statue d'Apôtre qui a toute la noblesse des œuvres de Nanni di Banco.

On peut supposer que ces deux artistes sont les auteurs du chapiteau du Palais ducal signé : *due socii florentini*.

De l'étude de ces diverses œuvres, il résulte qu'il est assez vraisemblable d'attribuer à un florentin la plus belle sculpture qui existe à Venise, le *Jugement de Salomon*, placé à l'angle du Palais ducal, près de la Porte de la Carta. Seul un florentin, seul un condisciple de Ghiberti et de Donatello, a pu créer cette merveille de noblesse et de grandeur. C'est un art tout spécial et déjà bien connu de nous, mais qui n'a existé en Italie qu'à Florence, et seulement pendant le premier tiers du xve siècle. Cet art qui comprend le *S. Eloi* et le *S. Luc* de Nanni di Banco, le *S. Jean* et le *S. Georges* de Donatello et le *S. Mathieu* de Ghiberti est, dans l'art italien, l'analogue de la période classique du ve siècle à Athènes.

Telle est à Venise l'œuvre des florentins. Sous leur influence d'autres maîtres se sont formés, en combinant leur manière avec de nouveaux éléments, pour créer un style plus personnel et plus adapté aux idées du milieu vénitien.

Ils vont aller dans le sens d'une décoration plus riche et plus brillante, et ils créeront plusieurs œuvres magnifiques, la Porte de la Carta, la Chapelle du Palais ducal, surtout cette étonnante Fenêtre du Palais, donnant sur la mer, la plus belle qu'il y ait au monde, qui semble être, non plus une simple fenêtre, mais un véritable trône, le trône



*Jugement de Salomon*

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

(2) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(3) On peut se demander si cet artiste ne serait pas fils de Niccolo d'Arezzo.



de la sérénissime République siégeant pour présider au départ de ses flottes et de ses armées, et pour recevoir les hommages de ses vassaux. C'est comme l'œil de Venise tourné vers son empire oriental.

Les chefs de cette nouvelle école sont Pier Paolo delle Massegne, l'auteur de la Fenêtre du Palais ducal (1404) et Bartolomeo Bon, l'auteur de la Porte de la Carta (1438).

Ce style pompeux, que l'on peut considérer comme proprement vénitien, se retrouve sur toutes les côtes de l'Adriatique. Entre les mains du grand artiste Giorgio da Sebenico il a produit la Loggia dei Mercanti et la Façade de S. Francesco à Ancône.

Le milieu vénitien qui, jusqu'à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, avait été si indifférent à la sculpture, se prit d'une vive passion pour cet art et il vit apparaître, vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, un des plus grands maîtres de l'Italie, le plus grand, à mon sens, qu'on puisse citer en dehors de Florence, Antonio Rizzo, l'auteur de la *Tombe du doge Nicolas Tron*.

J'ai noté jusqu'ici le premier caractère de l'art vénitien, le caractère de luxe qu'il tient de ses traditions orientales; c'est le moment de marquer le second caractère, le caractère de force et de puissance qu'il tient de son organisation sociale. A l'encontre des Florentins qui sont surtout des lettrés et des humanistes, les Vénitiens sont des guerriers. A la tête d'un empire immense qu'ils ont créé et qu'ils ne peuvent maintenir que par de puissantes armées, ils s'intéressent, plus qu'on ne le fait à Florence, et plus que partout ailleurs en Italie, à l'expression de la force militaire. Et c'est ainsi que, dans les arts, Venise a le Titien, à côté de Paul Véronèse.

Ce caractère est celui qui apparaît prédominant dans les œuvres d'Antonio Rizzo et dans celles de ses successeurs. Nulle part nous ne verrons de musculatures plus puissantes, de figures plus robustes, que dans les guerriers du Monument du doge Nicolas Tron, d'Antonio Rizzo, et dans le Monument du doge Pietro Mocenigo, de Pietro Lombardo.

Cette expression de la force s'unit chez ces maîtres aux plus exquises recherches de l'art du xv<sup>e</sup> siècle. La Tombe du doge Nicolas Tron où l'on admire, en même temps, la conception grandiose du plan, l'énergie des figures, et la délicatesse exquise de l'ornementation, est bien vraiment le plus beau Monument funéraire créé par l'art vénitien.

N'écrivant pas ici l'histoire de la sculpture vénitienne, je me contenterai de dire que Rizzo, qui est l'auteur de cette *Eve* du Palais ducal, le plus beau nu de femme que nous possédions du xv<sup>e</sup> siècle, se montra aussi un éminent architecte dans la construction des façades intérieures du Palais ducal.

Après Rizzo, la famille des Lombardi, Pietro et ses deux fils, Antonio et Tullio, continuèrent le même style, et furent les chefs de l'école vénitienne à la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

Mais déjà une autre génération de florentins était apparue dans le milieu vénitien. C'est Donatello, dont le séjour à Padoue, eut de si prodigieuses conséquences sur l'art du nord de l'Apennin. A Donatello se rattachent Bellano et surtout Antonio Riccio. Mais ce dernier maître, n'empruntant à Donatello que la forme extérieure de son art, la complication du bas-relief, sans lui rien prendre de sa pensée, a créé un art très brillant, mais trop vide. Après Donatello, c'est Verrocchio qui, à Venise même, crée sa merveilleuse

statue du Colleone et qui voit s'attacher à lui un des principaux artistes vénitiens, Alexandre Léopardi.

Enfin, quelques années plus tard, par l'arrivée de Jacopo Sansovino, ce fut une nouvelle et plus tyrannique invasion de l'art florentin. Mais nous n'avons pas à nous occuper en ce moment de ce maître que nous retrouverons en étudiant le *xvi<sup>e</sup>* siècle.

A Venise il faut rattacher l'école de Padoue, cette école qui devint si importante lors du séjour de Donatello, de 1443 à 1453, et où se forma, sous l'influence de Donatello, le plus grand maître du nord de l'Italie, le Mantegna.

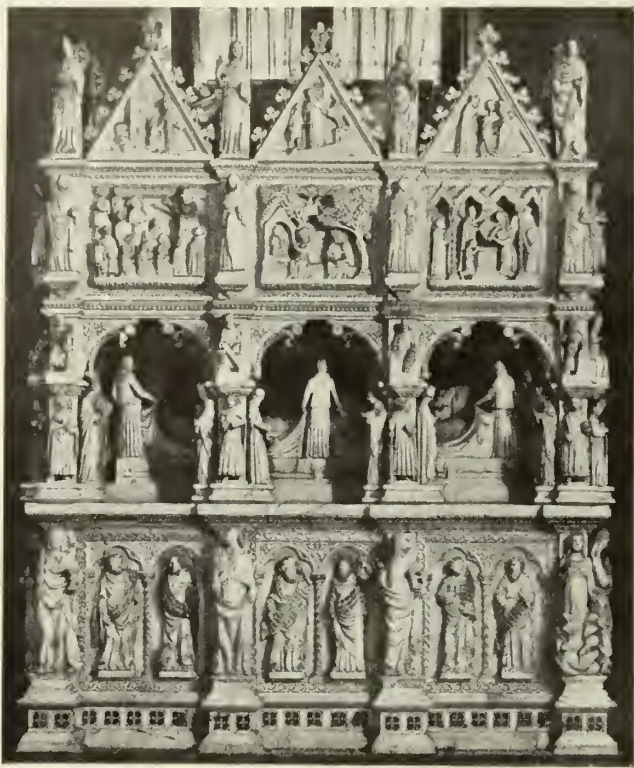


MILAN. — L'école de sculpture milanaise, qui est avec l'école vénitienne la plus importante et à vrai dire la seule école de sculpture que l'on puisse citer en Italie, après l'école florentine, a des caractères très particuliers qui proviennent de la situation géographique de la ville de Milan. Cette ville a un caractère unique en Europe. Elle est le trait d'union entre trois grands peuples, entre l'Italie, l'Allemagne et la France, et les caractères divers de chacun de ces peuples viennent s'unir dans ses arts. Sans doute elle est avant tout italienne, mais, sans renoncer à sa personnalité, elle a su plus que tout autre interroger et s'assimiler les découvertes des nations voisines. Au début du Moyen-âge lorsque l'Italie en est encore à chercher son organisation politique, à préciser sa pensée, à tâtonner dans la création de ses arts, la France et l'Allemagne se sont constituées en puissantes nations, et ont créé de toutes pièces cet ensemble prodigieux de l'art gothique, qui, en architecture, en sculpture, en peinture, dans tous les arts accessoires de l'ornementation, a renouvelé le monde. A cet art, l'Italie ne pouvait rester indifférente et partout nous voyons les artistes essayer de se l'assimiler dès qu'ils peuvent le connaître, mais nulle part la pénétration de cet art n'eut la même importance qu'à Milan; nulle part nous ne trouvons un édifice aussi intéressant que cette Cathédrale de Milan, où, sans copier les formes gothiques, françaises ou allemandes, les italiens s'en inspirent pour les transformer selon les exigences de leur génie national.

Dans cette formation du génie milanais, l'Allemagne a joué un plus grand rôle que la France. Milan a plus de facilités de relations avec la Suisse et le sud de l'Allemagne qu'avec la France. Cette influence allemande, qui persistera longtemps à Milan et qui fera que cet art sera toujours moins fin et moins distingué que l'art florentin, est très visible dans les sculptures de la Cathédrale et notamment dans les lourdes figures qui décorent le sommet des façades latérales. A l'intérieur de la Cathédrale, la Porte d'une des Sacristies, où sont représentées, sur le tympan, trois scènes superposées, est, au point de vue de la disposition de la sculpture et de son alliance avec l'architecture, la pièce la plus gothique qu'il y ait dans toute l'Italie; mais, dans sa surcharge, elle a plus de rapports avec le gothique de Nuremberg qu'avec celui de la grande école de Paris et d'Amiens.



A la même Cathédrale, on peut voir quelques traces de l'influence française, notamment dans les statues qui ornent la partie française de l'église, je veux dire les grandes fenêtres du chevet; mais ces statues sont en petit nombre. Tout nous prouve que, dans la conception du plan et dans l'exécution des détails, l'art gothique, au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, a pénétré à Milan par la voie allemande plus que par la voie française.



*Châsse de S. Agostino, à Pavie*

Dans le mobilier de la Cathédrale de Milan se trouve une des pièces les plus célèbres du monde, le grand *Candélabre* à sept branches, où sont représentées des scènes de la Vie de la Vierge. Ce Candélabre n'appartient pas à l'art italien, mais aux grandes écoles du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, du Nord de la France ou des bords de Rhin. C'est une pièce d'importation qui, malheureusement, n'a exercé aucune influence sur le milieu milanais.

En même temps que Milan s'inspirait de la France et de l'Allemagne, elle ne restait pas indifférente au mouvement italien et, en particulier, au grand mouvement de l'école pisane qui, dans le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, transformait toute la face de l'art italien. Un toscan, Balduccio, fut appelé à Milan et y créa un des plus importants chefs-d'œuvre de cette époque, la

Châsse de S. Pierre, de l'église S. Eustorgio. Quelques années plus tard un autre toscan sculptait à Pavie la *Châsse de S. Agostino*, pièce moins pure de style que la Châsse de Balduccio, mais qui est, avec la Châsse de S. Donat d'Arezzo, le spécimen le plus caractéristique du gothique italien toscan vers le milieu du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

Pendant toute la seconde moitié du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle ce style toscan régna à Milan et nous lui devons entre autre la Châsse des rois Mages à S. Eustorgio et une œuvre beaucoup plus belle, le Retable du maître autel dans la même église.

Dès le début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, Niccolo d'Arezzo, dont nous avons déjà constaté l'influence à Venise, est appelé à Milan, où il fait d'importants travaux au Château ducal. Et, quelques années plus tard, ce furent les architectes Brunelleschi (1422) Filarète (1453) et Michelozzo (1460) qui firent connaître à Milan le style de la Renaissance créé à Florence. Le Palais des Médicis de Michelozzo et l'Hôpital de Filarète sont des dates capitales dans l'art milanais.

Depuis lors, par des relations sans nombre, l'union de l'école milanaise, comme celle de toutes les écoles italiennes, avec l'école florentine, n'a cessé de se resserrer. Lorsque

l'école milanaise, à la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle, s'épanouit en cette merveilleuse floraison que nous admirons à Pavie, elle n'est, à vrai dire, qu'une branche de l'art florentin, une suite de l'art d'Antonio Rossellino, d'Andrea della Robbia et de Benedetto da Majano.

Dans cette revue rapide de l'école milanaise j'ai négligé un trait sur lequel je dois revenir maintenant. Au-dessus de tous les caractères résultant de sa position géographique, au-dessus des caractères d'importation venant de France, d'Allemagne ou de Toscane, il y a chez elle un caractère supérieur, le caractère religieux, caractère plus nettement marqué que dans nombre de cités italiennes, parce que Milan, la ville de S. Ambroise, s'est toujours considérée comme la seconde ville de la chrétienté.

Ce caractère religieux persistera encore à la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle et au début du *xvi<sup>e</sup>*, alors que déjà il tendait à diminuer à Florence, et c'est lui qui donnera à l'art de la Chartreuse de Pavie un caractère si exceptionnel. Nous y trouvons en effet, à une époque un peu avancée pour l'art chrétien, un art d'une exceptionnelle ardeur religieuse. C'est cette union d'un sentiment chrétien si profond et d'une technique si savante qui, dans la peinture, assignera à Luini une place si éminente dans l'école italienne. La sculpture milanaise ne produisit pas, il est vrai, les merveilles que nous admirons dans les peintures de Borgognone, de Luini, de Beltraffio, de Cesare da Sesto, de Gaudenzio Ferrari, mais les œuvres de sculpteurs tels que Amadeo, Cristoforo Solario, Agostino Busti suffisent à faire de l'école milanaise dans les dernières années du *xv<sup>e</sup>* siècle, la première école de l'Italie après l'école florentine.



Autour des deux grands centres de Venise et de Milan, nous devons classer les villes secondaires de la vallée du Pô, qui ont subi tour à tour l'influence de ces deux capitales.

VÉRONE, qui a brillé d'un si vif éclat pendant les premiers siècles du Moyen-âge, qui, au *xii<sup>e</sup>* siècle, avec les sculptures de S. Zénon a devancé les écoles mêmes de Venise et de Milan, et qui, au *xiv<sup>e</sup>* siècle, dans les Tombes des Scaliger, a créé les Tombes les plus somptueuses de l'Italie, supérieures en richesse, même à celles des princes de Naples, Vérone ne poursuivit pas cette brillante carrière et le seul art que nous y trouvions, au *xv<sup>e</sup>* siècle, est celui des florentins, celui de Nanni di Bartolo, l'auteur de la Tombe Brenzoni et de cet autre florentin anonyme à qui l'on doit les intéressantes sculptures en terre-cuite de la chapelle Pellegrini, faites dans le premier tiers du *xv<sup>e</sup>* siècle.

FERRARE de même, après la période romane, pendant laquelle elle se rattache à l'art français par ce curieux Jugement dernier de la Cathédrale, la plus grande composition qui se voit sur la façade d'une église italienne, Ferrare se fait florentine au *xv<sup>e</sup>* siècle. C'est un florentin qui sculpte la grande Madone placée au-dessus de la porte



de la Cathédrale, c'est J. della Quercia qui y fait une autre Madone en 1408, ce sont surtout les Baroncelli, le père et le fils, qui donnent un grand éclat à l'art ferrarais sous le règne des princes d'Este. Niccolo Baroncelli et son fils Giovanni fondent, dès 1451, c'est-à-dire avant le Gattamelata de Donatello, la statue équestre de Nicolas III, et en 1454, celle de Borso. Malheureusement ces statues, si importantes dans l'histoire de l'art, n'existent plus et nous ne pouvons plus juger ces artistes que par cinq statues de bronze

du Maître-autel de la Cathédrale, statues intéressantes sans doute, mais qui ne peuvent être comparées aux chefs-d'œuvre créés, à la même époque, à Florence. Nous reproduisons une de ces statues, un *S. Georges terrassant le dragon*.



*S. Georges terrassant le dragon*

URBINO est célèbre par le Château de ses ducs, œuvre de Luciano di Laurana, qui eut une grande influence sur la formation du style de Bramante. Au point de vue de la sculpture, il est non moins remarquable par les merveilleux ornements d'Ambrogio de Milan. Ces ornements qui sont peut-être ce que la Renaissance italienne a créé de plus parfait dans l'art de la décoration, ne sont pas, il est vrai, l'œuvre d'un florentin, mais ils ont été faits par un maître qui se rattache à la tradition florentine et ne fait que la perfectionner.

Sur la côte de l'Adriatique, où l'influence vénitienne avec Giorgio da Sebenico reste prépondérante, nous trouvons cependant un coin purement florentin, la ville de Rimini où les Malatesta commandèrent à Alberti et à Agostino di Duccio les œuvres importantes que nous avons longuement étudiées. Il faut aussi tenir compte de la belle façade de S. Nicolas de Tolentino faite par Nanni di Bartolo.

BOLOGNE, plus encore que les villes précédentes, fut soumise à l'influence toscane. C'est à Bologne que Nicolas de Pise et son élève fra Guglielmo sculptèrent la célèbre Châsse de S. Dominique. Plus tard, Jacobello et Pier Paolo delle Massegne, dans leur magnifique Autel de S. Francesco, se rattachent encore à l'école toscane; et, au xve siècle, c'est Jacopo della Quercia qui, dans les Portes de S. Petronio, crée son chef-d'œuvre, cette immortelle série de la Genèse qui exerça une si grande influence sur le génie du jeune Michel-Ange. A Bologne, enfin, nous rencontrons ce Niccolo dell'arca, qu'il est difficile de classer dans aucune école, mais qui semble se rattacher à l'école florentine plus qu'à toutes les autres.

GÈNES. – Nous terminerons cette rapide revue des écoles italiennes en citant une très grande curiosité artistique, la façade de la *Chapelle S. Jean*, à la Cathédrale de Gênes, la plus somptueuse façade de chapelle qui existe en Italie. C'est une œuvre toute florentine, où nous trouvons associées aux formes de l'art gothique les formes nouvelles de la



*Chapelle de S. Jean Baptiste de la Cathédrale de Gênes*

Renaissance. Cette œuvre, faite en 1451, est un peu attardée, car, à cette époque, on ne trouverait plus, à Florence, de formes semblables à celles du couronnement de cette chapelle, à ces arcs gothiques aux gables élancés ; mais c'est un artiste qui avait travaillé aux côtés de Brunelleschi qui a ordonné les colonnes, l'entablement et la disposition de l'ensemble. Si l'on remplaçait les bas-reliefs de cette façade par de grands rectangles, on aurait la copie même de la chapelle Pazzi. La façade de cette chapelle, qui présente ce grand intérêt de s'être conservée sans altérations, est d'une extraordinaire richesse, et le parti adopté par l'artiste de décorer les surfaces plates par des bas-reliefs est du plus bel effet. Ces bas-reliefs ont, comme cadre, des rinceaux qui ont beaucoup de rapports avec les rinceaux de la Porte de S. Pierre de Filarète. Or Filarète, dès 1450, était à Milan ; et l'on pourrait se demander si ce n'est pas par lui que l'influence florentine a pénétré à



Gênes. Il faut noter que le style de cette chapelle est antérieur au style de Michelozzo. Ce maître, du reste, n'est venu dans le nord de l'Italie qu'en 1460.

En résumé, au <sup>xv</sup>e siècle, surtout à partir de 1450, partout en Italie, on se heurte à l'influence florentine. Cette école, avant de conquérir l'Europe entière, comme elle le fit au siècle suivant, avait commencé par s'emparer de l'Italie; et nous assistons pendant tout un siècle à ce phénomène admirable d'une petite ville devenant la capitale de tout un grand peuple, par le seul ascendant de ses poètes, de ses peintres et de ses sculpteurs.



*Tympan d'une Porte du Campo San Zaccaria*



Madone, du Bargello. (Antonio Rossellino)

# TABLE DES GRAVURES

## PREMIÈRE PARTIE. — Maîtres nés de 1400 à 1425.

	PAGE		PAGE
BERNARDO ROSSELLINO.		LAZZARO.	
Tombe Leonardo Bruni . . . . .	19	Chaire de S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle . . . . .	37
Tombe Beata Villana (détail) . . . . .	21	SIMONE GHINI.	
Lavabo de San Lorenzo . . . . .	22	Tombe du pape Martin V . . . . .	39
Misericordia d'Arezzo . . . . .	23	SIMONE FERRUCCI.	
Vierge d'Empoli . . . . .	32	Héraut, du Temple des Malatesta, à Rimini . . .	40
FILARÈTE.		Anges musiciens Id. . . . .	VIII
Porte de S. Pierre de Rome . . . . .	25	INCONNU.	
Id. (Détail d'un bas-relief) . . . . .	17	Chaire du réfectoire de la Badia de Fiesole . . .	41
Id. (Détail des ornements) . . . . .	27	VITTORIO Ghiberti.	
ALBERTI.		Frise de la Porte sud du Baptistère . . . . .	33
Temple des Malatesta, à Rimini . . . . .	29	Base d'un pilastre de la Porte sud du Baptistère.	42
Façade de S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle . . . . .	31	INCONNU.	
BUGGIANO.		Piédestal de l'Idolino . . . . .	43
Lavabo de la Cathédrale de Florence . . . . .	34	BERTOLDO.	
Buste de Brunelleschi . . . . .	36	Combat de cavaliers, du Bargello . . . . .	44
INCONNU.		La Lamentation aux pieds du Christ, du Bargello	45
Tabernacle de l'Eglise S. Egidio . . . . .	35		



	PAGE		PAGE
PAGNO DI LAPO.		AGOSTINO DI DUCCIO.	
Madone du Musée du Dôme . . . . .	47	Madone du Musée du Dôme . . . . .	51
		La Philosophie (de Rimini) . . . . .	52
BELLANO.		Mercure Id. . . . .	53
Vierge du Monument Roccabella . . . . .	49	Ange Id. . . . .	54
		S. Bernardino de Pérouse (façade). . . . .	55
BRUNO DI SER LAPO.		Id. La Pauvreté . . . . .	57
Fragment de la Grille de la Chapelle de la Cin-		Id. La Chasteté . . . . .	58
tola à Prato . . . . .	50	Id. L'Obéissance . . . . .	59
		Bas-relief du Musée de Milan . . . . .	60

## DEUXIÈME PARTIE. — Maîtres nés de 1425 à 1450.

DESIDERIO DA SETTIGNANO.		ANTONIO ROSSELLINO ( <i>suite</i> ).	
Monument de Carlo Marsuppini (Ensemble) . .	Hors texte	Buste de Matteo Palmieri . . . . .	90
Id. (détail). Enfant portant des armoiries .	64	Buste de Francesco Sassetti . . . . .	91
Id. Id. Id. . . . .	65		
Id. Id. Enfant porte-guirlande . . . . .	66	MINO DA FIESOLE.	
Tabernacle de S. Laurent . . . . .	67	Retable de Fiesole . . . . .	95
Id. (détail). Enfant Jésus . . . . .	68	Buste de l'Evêque Salutati . . . . .	96
Quatre Chérubins du Portique de la Chapelle		Retable de la Badia . . . . .	97
Pazzi . . . . .	69	Tabernacle de la Chapelle Médicis, à Santa Croce.	99
Enfant Jésus, des Vanchetoni . . . . .	70	Chaire de Prato . . . . .	100
S. Jean, des Vanchetoni . . . . .	70	Id. Décapitation de S. Jean . . . .	101
S. Jean, des Martelli . . . . .	71	Ciborium de S. <sup>te</sup> Marie Majeure. La Nativité .	103
Enfant Jésus, de la Collection Dreyfus . . . .	76	Id. Les Mages . . . . .	104
S. Jean, de Faenza . . . . .	71	Id. L'Assomption . . . . .	105
Buste de femme inconnue, du Bargello . . . .	72	Vierge du Monument Forteguerri . . . . .	106
Buste d'une Princesse d'Urbain, du Musée de Ber-		Vierge du Monument Riario . . . . .	107
lin (maître inconnu). . . . .	72	Monument du Comte Ugo . . . . .	108
Buste d'une Princesse de Naples, du Musée de Ber-		Id. Vierge . . . . .	93
lin (maître inconnu). . . . .	73	Tabernacle de l'Eglise de Sant'Ambrogio . . . .	109
Buste de femme, du Musée du Louvre (maître		Madone du Musée National . . . . .	110
inconnu) . . . . .	73	Madone du Musée National . . . . .	111
Buste d'Isotta de Rimini, du Campo Santo de		Buste de Rinaldo della Luna . . . . .	112
Pise (maître inconnu) . . . . .	74	Buste de Diotisalvi Neroni . . . . .	113
Vierge de la via Cavour . . . . .	75	Buste de Pierre de Médicis . . . . .	113
Madone du Musée de Turin . . . . .	63	Médailon de femme, du Musée National . . . .	114
		Buste de S. Jean Baptiste . . . . .	115
ANTONIO ROSSELLINO.		MATTEO CIVITALI.	
Tombe du Cardinal de Portugal . . . . .	79	L'Annonciation . . . . .	117
Tombe de Marie d'Aragon (détail) . . . . .	81	Ange de l'Autel du Dôme de Lucques . . . . .	118
S. Jean enfant, du Bargello . . . . .	83	Chapelle du Volto Santo . . . . .	119
Martyre de S. Etienne (bas-relief de la chaire de		S. Sébastien . . . . .	120
Prato) . . . . .	77	Autel de S. Régulus (fragment) . . . . .	120
Nativité (bas-relief de Monte Oliveto, à Naples) .	84	Id. Décollation de S. Régulus .	126
Nativité, du Bargello . . . . .	85	Ecce Homo, du Musée de Lucques . . . . .	121
S. Sébastien, de la Collégiale d'Empoli . . . .	86	Adam . . . . .	122
Madone del latte, à l'Eglise Santa Croce . . . .	87	Zacharie . . . . .	123
Madone, du Bargello . . . . .	247	Abacuc . . . . .	124
Buste du médecin Giovanni di San Miniato . .	89	S. <sup>te</sup> Elisabeth . . . . .	125

BENEDETTO DA MAJANO.		PAGE	ANDREA DELLA ROBBIA ( <i>suite</i> ).		PAGE
Bas-relief de l'Autel de San Savino . . . . .		128	La Crucifixion (de la Verna) . . . . .		161
Autel de Santa Fina (fragment) . . . . .		129	S. François (de la Verna) . . . . .		162
Id. Vierge . . . . .		130	La Crucifixion, de la Cathédrale d'Arezzo . . .		162
Madone dell'Ulivo . . . . .		131	L'Ascension (de la Verna). . . . .		163
La Justice. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux) . . . . .		132	L'Assomption, de Città di Castello . . . . .		163
S. Jean Baptiste. (Provenant de la Porte de l'Au- dience du Palais-vieux) . . . . .		132	La Descente du S. Esprit, de Memmenano . . .		163
Anges porte-flambeaux. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux) . . . . .		133	La Visitation, de Pistoie . . . . .		164
Chapiteau. (Provenant de la Porte de l'Audience du Palais-vieux) . . . . .		143	L'Adoration des Mages, de Londres . . . . .		165
Chaire de Santa Croce. (Ensemble). . . . .		134	L'Adoration des bergers, de San Sepolcro . . .		166
Id. La Force . . . . .		135	L'Annonciation, de l'Hôpital des Innocents. . .		167
Id. Les obsèques de S. François . . . . .		136	S. Luc évangéliste, Madone delle Carceri à Prato. .		167
Id. La décapitation de S. François . . . . .		136	S. Marc évangéliste Id. . . . .		167
Ciborium de Sienne . . . . .		137	S. Mathieu évangéliste Id. . . . .		167
Id. Ange . . . . .		138	S. Jean évangéliste Id. . . . .		167
Autel de Monte Oliveto, à Naples . . . . .		139	Ornement Id. . . . .		168
Vierge du Monument Strozzi . . . . .		127	Ornement Id. . . . .		168
Vierge de l'Autel de San Bartolo . . . . .		140	S. Georges de Brancoli . . . . .		250
S. Sébastien, de la Miséricorde . . . . .		140	Madone de la Cintola, à Santa Fiora . . . . .		169
Buste de Pietro Mellini . . . . .		141	Madone de la Cintola, à Foiano . . . . .		170
Monument de l'évêque Donato Medici . . . . .		142	Le Baptême du Christ, à Santa Fiora . . . . .		171
Buste supposé de Machiavel (auteur inconnu) . .		142	Autel de S. <sup>te</sup> Marie des Grâces, à Arezzo . . .		172
ANDREA DELLA ROBBIA.			Vierge au Coussin, du Musée National . . . . .		173
Christ, du Mont de Piété de Florence . . . . .		145	Madone del Soccorso, d'Arezzo . . . . .		174
Enfant de l'Hôpital des Innocents . . . . .		146	Madone du tympan de la Cathédrale de Pistoie.		175
Enfant Id. . . . .		147	Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova . .		184
Enfant Id. . . . .		148	Madone du Palais communal de Stia . . . . .		175
Enfant Id. . . . .		14	Retable de Varramista . . . . .		176
Tabernacle de la Chapelle Vieri Canigiani. . .		148	Voûte du Porche du Dôme de Pistoie . . . . .		177
Adoration de l'enfant Jésus (couvent de la Verna)		149	Ornement de la collection Viviani della Robbia. .		178
Vierge, du Musée National . . . . .		150	Ornement Id. . . . .		178
Vierge Id. . . . .		150	Guirlande, du Musée National . . . . .		179
Vierge Id. . . . .		151	Buste Almadiano, de Viterbe . . . . .		179
Vierge Id. . . . .		VII	Tympan de la Madone della Quercia, à Viterbe.		179
Vierge, du Musée de Cluny. . . . .		151	Retable de la Chapelle S. Antoine, à Camaldoli.		180
L'Annonciation (couvent de la Verna). . . . .		152	Retable de l'Église de la Verna . . . . .		181
Madone de la Cintola (couvent de la Verna) . .		153	Rencontre de S. François et de S. Dominique.		
Retable de l'Église S. <sup>te</sup> Marie des Anges, à Assise		154	(Loggia San Paolo) . . . . .		182
Retable de Gradara . . . . .		155	Portrait (Loggia San Paolo) . . . . .		182
Madone du Musée de l'Œuvre du Dôme. . . . .		9	S. Bernardino (Loggia San Paolo) . . . . .		182
Madone des Architectes (Musée National). . . .		156	La Résurrection (Académie de Beaux-Arts) . . .		183
Madone (tympan du Dôme de Prato) . . . . .		157	Crucifix de l'Église S. <sup>te</sup> Marie, à Fiesole . . .		183
Couronnement de la Vierge, de Sienne . . . . .		158	POLLAIUOLO.		
Retable du Campo Santo d'Arezzo . . . . .		159	Croix de l'Autel du Baptistère de Florence. . .		187
Retable de la Chapelle Médicis, à Santa Croce.		159	La Nativité de S. Jean (bas-relief de l'Autel du Baptistère) . . . . .		197
Madone du Bertello . . . . .		160	Tombe du pape Sixte IV. . . . .		188
Autel de Montepulciano . . . . .		160	Id. La Charité . . . . .		189
			Id. Trois Vertus . . . . .		190
			Tombe du pape Innocent VIII (fragment). . . .		191
			Hercule étouffant Antée . . . . .		194



	PAGE		PAGE
POLLAIUOLO ( <i>suite</i> ).		FRANCESCO FERRUCCI.	
Buste de jeune seigneur florentin . . . . .	185	Tombe du jurisconsulte Tartagni . . . . .	219
Buste de Charles VIII, roi de France . . . . .	195	ANTONIO DI SALVI.	
VERROCCHIO.		Festin d'Hérode (Baptistère de Florence) . . . . .	217
Tombe de Pierre et de Jean de Médicis . . . . .	201	NICCOLO DELL'ARCA.	
David, du Bargello . . . . .	202	Châsse de S. Dominique . . . . .	221
Amour tenant un dauphin . . . . .	203	Id. Ange porte-flambeau . . . . .	220
Mort de Francesca Tornabuoni . . . . .	199	AUTEURS INCONNUS.	
Décollation de S. Jean Baptiste . . . . .	216	Madone, du Musée National . . . . .	223
Incrédulité de S. Thomas . . . . .	Hors texte 206	Armoiries de la Via di Capaccio, à Florence . . . . .	224
Tombe du Cardinal Forteguerra . . . . .	206	DESSINS.	
Esquisse prétendue du Monument Forteguerra . . . . .	207	Verrocchio: Tête d'ange . . . . .	225
Le Colleone . . . . .	211	Pollaiuolo: Figure d'homme . . . . .	230
Madone de Santa Maria Nuova . . . . .	213	Auteur inconnu: Projet pour un Retable . . . . .	229
Buste de jeune femme tenant des fleurs (Bargello) . . . . .	214		
Buste de jeune homme (Bargello) . . . . .	215		

## TROISIÈME PARTIE. — Rayonnement florentin.

NAPLES.		PAVIE.	
Tombe de Robert d'Anjou . . . . .	234	Châsse de Sant'Agostino . . . . .	242
Tombe du roi Ladislas . . . . .	235	FERRARE.	
VENISE.		S. Georges terrassant le dragon . . . . .	244
Tombe du doge Thomas Mocenigo . . . . .	238	GÈNES.	
Jugement de Salomon . . . . .	239	Chapelle de S. Jean Baptiste (Cathédrale) . . . . .	245
Vierge des Frari . . . . .	233		
Vierge du Campo San Zaccaria . . . . .	246		

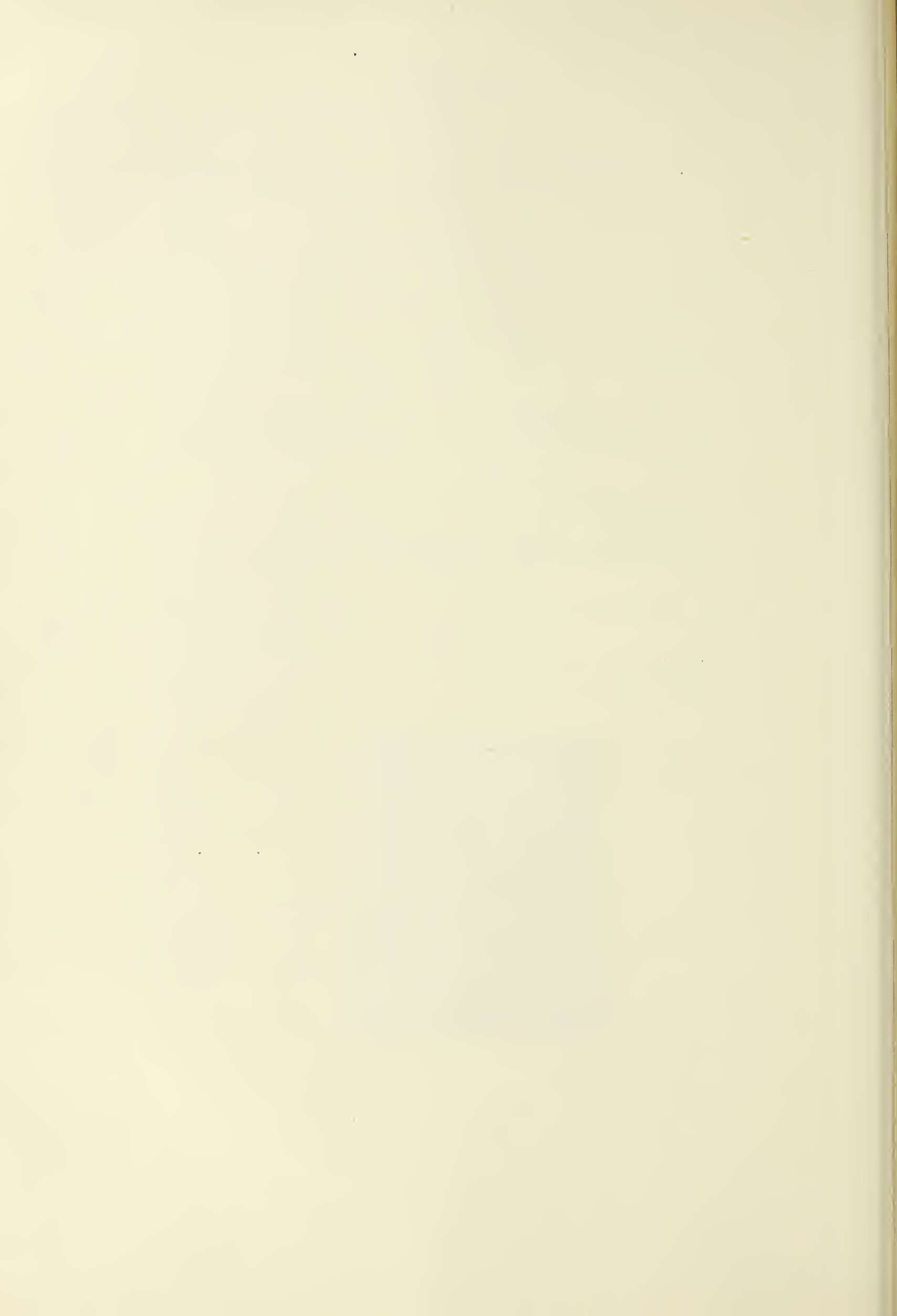


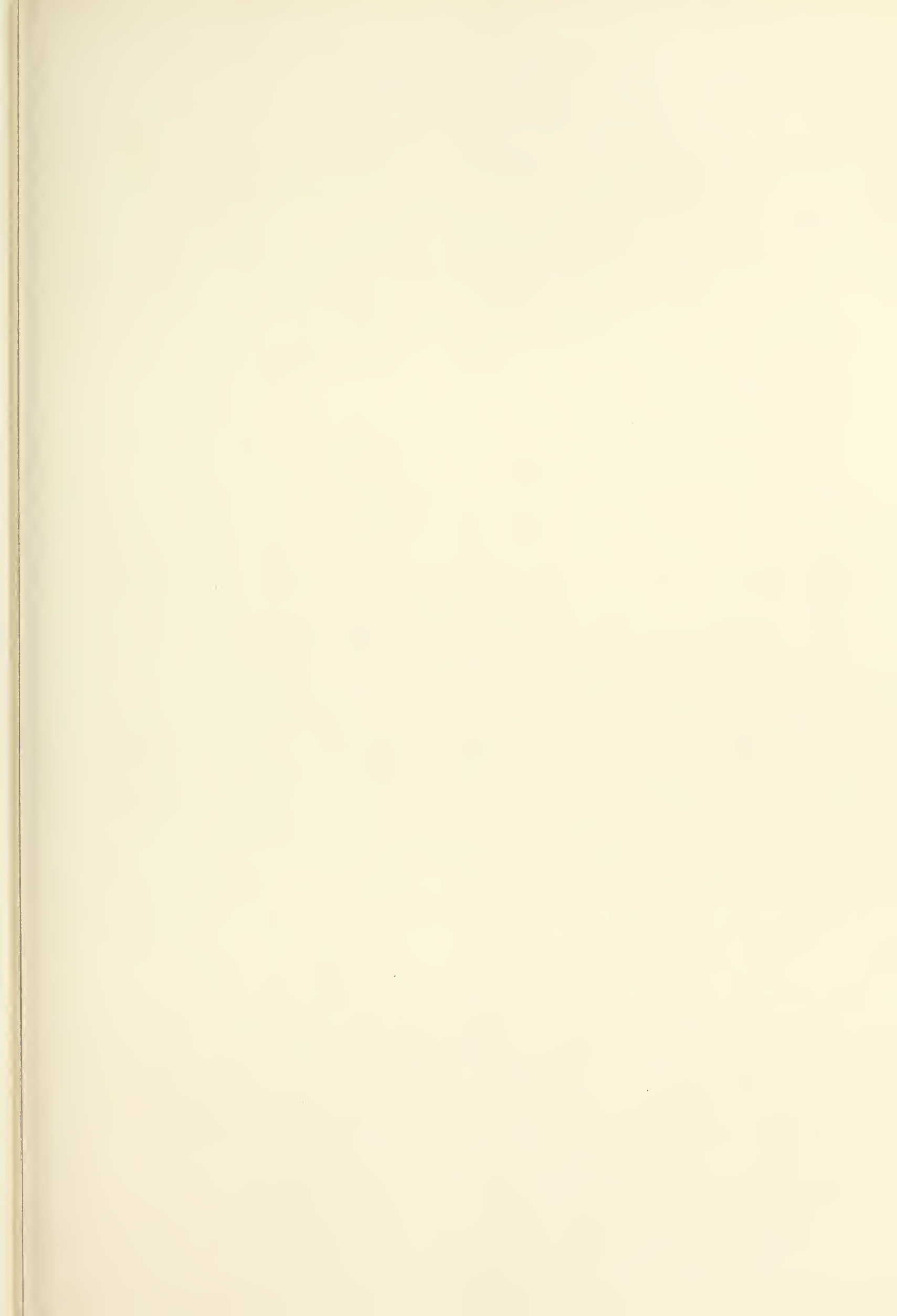
S. Georges de Brancoli (par Andrea della Robbia)

LA

SCULPTURE FLORENTINE











LE MOÏSE  
DE MICHEL ANGE

MARCEL REYMOND



# LA SCULPTURE FLORENTINE

*Le XVI<sup>e</sup> siècle*

*et*

*les Successeurs de l'École Florentine*



FLORENCE  
ALINARI FRÈRES

8, Via Nazionale

—  
1900



\*  
\* \* \*

*Questo volume incominciato a stampare nel mese di ottobre 1899  
fu terminato nel mese di febbraio 1900 dalla Officina tipo-  
grafica fiorentina di Salvatore Landi, direttore dell'Arte  
della Stampa; la carta è della Cartiera Vonwiller e C.  
di Romagnano Sesia; gli inchiostri di Lorilleux e C.  
di Milano. — Le riproduzioni fotografiche, per  
quello che riguarda l'arte in Italia, sono dei  
Fratelli Alinari di Firenze; — per quello  
che si trova oggi all'Estero, della  
Casa Giraudon di Parigi, che ne  
autorizzava la riproduzione.*

\* \* \*  
\* \*  
\*



*L'Assomption, de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie  
de Giovanni della Robbia*

## TABLE DES MATIÈRES

(RÉSUMÉ DES PRINCIPALES IDÉES EXPOSÉES AU COURS DE L'OUVRAGE)

AVANT PROPOS . . . . .	Page 1
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des peintres, des sculpteurs et des littérateurs florentins nés de 1450 à 1580 . . . . .	3
TABLEAU CHRONOLOGIQUE des principales œuvres de sculpture étudiées dans ce volume . . . . .	4-7
INTRODUCTION. Caractères généraux . . .	9

Les XVI<sup>e</sup> siècle est le véritable siècle où triomphe l'influence de l'art antique. Cette influence a pour conséquence, dans l'art de la sculpture, la diminution du rôle de la pensée et la prépondérance de l'étude des formes, et surtout de l'étude des formes nues. — Conflit entre les idées de la Renaissance et les doctrines du Christianisme.

### PREMIÈRE PARTIE. Maîtres nés de 1450 à 1475 :

MAÎTRES DE TRANSITION. Ils concilient l'art chrétien de Rossellino et de Civitali avec l'art de la Renaissance. Andrea Sansovino est le chef de cet âge nouveau. Autour de lui les meilleurs artistes sont Rustici et Benedetto da Rovezzano. La période de ce groupe d'artistes comprend le laps de temps qui s'écoule depuis la chute de Pierre des Médicis jusqu'à l'avènement de la branche cadette des Médicis . . . . .

GIOVANNI DELLA ROBbia maintient à Florence jusqu'en 1527 l'art si intéressant de la terre-cuite en continuant les traditions d'Andrea et de Luca della Robbia. Son art se distingue de celui de son père par la complication des sujets et surtout par la recherche de la coloration des émaux. Ses plus belles œuvres sont à Barga, à la Verna, à Bolsena, à Florence et à l'Hôpital de Pistoia . . . . . Page 47

### DEUXIÈME PARTIE. Michel-Ange et Jacopo Sansovino :

MICHEL-ANGE est le véritable créateur du style nouveau de la Renaissance ; mais par suite de son séjour à Rome il conserve un spiritualisme qui est en désaccord avec les théories de la Renaissance. Ce maintien du spiritualisme, dû à l'influence chrétienne du milieu romain, est la principale cause de la grandeur de Michel-Ange et le distingue profondément des maîtres qui sont restés purement florentins. On peut distinguer trois périodes dans la vie de Michel-Ange, la période florentine, inexpressive, de pure imitation antique, la seconde, celle de la *Sixtine*, caractérisée par l'expression de l'idée de grandeur, et la troisième, celle des *Tombes des Médicis*, où domine l'idée de la douleur . . . . . 69

JACOPO SANSOVINO fut, avec Michel-Ange, le principal artisan de la Renaissance ; mais, par suite de son séjour à Venise, il conserva un naturalisme qui le préserva de la froideur que fit naître dans le milieu florentin l'imitation trop absolue de l'antiquité . . . . . 103



### TROISIÈME PARTIE. Les Sculpteurs des Grands-Ducs de Toscane :

BANDINELLI, qui ne quitta jamais Florence, fut le plus complet représentant du style de la Renaissance. La pensée ne tient aucune place dans son art . . . Page 115

LES ELÈVES DE MICHEL-ANGE, Montorsoli, Montelupo, Guglielmo della Porta s'intéressent surtout à l'étude de la musculature et à l'expression de la puissance . . . . . 129

LE GROUPE DES PURS FLORENTINS, qui comprend Tribolo, Cellini, Leone Leoni, conserve les traditions de finesse et d'élégance des maîtres du XV<sup>e</sup> siècle . . 141

JEAN DE BOLOGNE. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle c'est un sculpteur flamand, Jean de Bologne, qui est le chef de l'école. Il concilie très habilement les recherches de ses prédécesseurs . . . . . 163

ELÈVES DE JEAN DE BOLOGNE. Avec Francheville, Caccini, Tacca, l'école florentine prend fin . . . 173

### QUATRIÈME PARTIE. Les Successeurs de l'École florentine :

L'ART À ROME AVANT LE BERNIN. A Rome, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les Papes de la contre-réforme combattent les idées de la Renaissance et proscrivent l'art et les artistes florentins . . . . . 189

L'ALGARDE ET LE BERNIN. Le XVII<sup>e</sup> siècle est un grand siècle religieux. L'école de Bologne tente, une fois de plus, de concilier les formes de la Renaissance avec la pensée chrétienne. L'Algarde est, en sculpture, le seul représentant de cette forme d'art. Avec le Bernin, c'est un pas de plus fait en avant; c'est le Sensualisme de l'Antiquité qui s'allie avec le Christianisme. Le Bernin, malgré certaines exagérations de son art, est un des plus grands génies de l'Italie . . . Page 197

LES SUCCESSEURS DU BERNIN. Les conséquences dernières de cette alliance furent le triomphe du Sensualisme, triomphe qui se manifesta surtout à Paris, à la Cour de Louis XIV et de Louis XV.

Depuis lors on a vu le réveil religieux du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Et de nos jours, les doctrines de la Renaissance ont à lutter, non plus avec le Christianisme, mais avec l'esprit laïque de la société moderne qui, à son tour, veut de dégager des liens dans lesquels l'a trop longtemps enserrée l'influence antique, pour constituer plus librement un art fait tout entier à son image. 217

TABLE DES GRAVURES . . . . . 227

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE des Sculpteurs étudiés dans cet ouvrage . . . . . 231

TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE des lieux où se trouvent les sculptures florentines et toscanes étudiées dans cet ouvrage . . . . . 233



*Madone du palais du marquis Vieri-Canigiani  
de Giovanni della Robbia*



## AVANT PROPOS

---

*LA première partie de ce volume comprend les maîtres nés de 1450 à 1475, maîtres dont la période de production s'emplace dans les dernières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et le premier tiers du <sup>xvi</sup><sup>e</sup>. Ils représentent l'art florentin depuis la chute des Médicis, en 1494, jusqu'au règne du Grand-Duc Cosme. C'est une époque troublée, peu favorable aux artistes. A ce moment l'art, comme le monde politique et social, manque de conviction et de direction. D'autre part c'est le moment où l'influence de l'Antiquité, depuis longtemps si prépondérante dans le monde des littérateurs, agit sur l'esprit des sculpteurs et transforme leur art. Cette influence désormais va grandir de jour en jour et l'on prévoit le moment où elle deviendra toute puissante.*

*La seconde partie est consacrée à Michel-Ange et à Jacopo Sansovino, les véritables créateurs du style de la Renaissance dans l'art de la sculpture; mais il faut noter que leur art, tout en étant composé en très grande partie d'éléments florentins, prend des caractères tout à fait spéciaux, en raison des éléments qu'ils empruntent, l'un au milieu romain, et l'autre au milieu vénitien.*

*Avec les maîtres nés postérieurement à 1475 triomphent définitivement les idées de la Renaissance. Florence, après avoir créé les grandes écoles du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, voit une troisième forme d'art apparaître chez elle sous le règne de ses Grands-Ducs.*

*Cette nouvelle école prit fin au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle avec les élèves de Jean de Bologne. A partir de ce moment les destinées de l'art italien ne se décident plus à Florence.*

*Mais si Florence, après trois siècles d'incomparable grandeur, voit le sceptre artistique tomber de ses mains, ses idées continuent à vivre et à diriger le monde. Il n'y a plus*



*d'école florentine, il y a encore un art florentin. La Renaissance créée à Florence ne meurt pas; sa vitalité était si puissante qu'elle n'a cessé d'agir sur le monde jusqu'à nos jours. Ce n'est plus Florence, il est vrai, c'est Rome qui prend la tête du mouvement, mais Rome, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est grande et puissante que parce qu'elle continue l'art florentin, et c'est un sculpteur appartenant à une famille florentine, le Bernin, qui préside à ses destinées pendant tout un siècle.*



# TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS, DES PEINTRES ET DES LITTÉRATEURS FLORENTINS

NÉS DE 1450 À 1580

SCULPTEURS		PEINTRES		LITTÉRATEURS	
LÉONARD DE VINCI . . .	1452-1519	PINTURICCHIO . . . . .	1454-1513	SAVONAROLE . . . . .	1452-1498
GIULIANO DA SAN GALLO	1455-1534	FILIPPINO LIPPI . . . . .	1457-1504	— — — — —	—
— — — — —	—	LORENZO DI CREDI . . .	1459-1534	— — — — —	—
ANDREA SANSOVINO . . .	1460-1529	— — — — —	—	— — — — —	—
ANDREA FERRUCCI . . .	1465-1526	PIER DI COSIMO . . . . .	1462-1521	— — — — —	—
GIOVANNI DELLA ROBBIA	1469-1533	RAF. DEL GARBO . . . .	1466-1524	MACHIAVEL . . . . .	1469-1527
BACCIO DA MONTELUPO.	1469-1535?	— — — — —	—	— — — — —	—
TORRIGIANI . . . . .	1472-1528	ALBERTINELLI . . . . .	1474-1515	G. RUCELLAI . . . . .	1475-1525
RUSTICI . . . . .	1474-1554	BUGIARDINI . . . . .	1475-1554	NARDI . . . . .	1476-1563
BENED. DA ROVEZZANO.	1474-1556	FRA BARTOLOMMEO . . .	1475-1517	TRISSINO . . . . .	1478-1550
MICHEL-ANGE . . . . .	1475-1564	GRANACCI . . . . .	1477-1543	— — — — —	—
TRIBOLO . . . . .	1485-1550	FRANCIABIGIO . . . . .	1482-1525	GUICHARDIN . . . . .	1483-1540
JACOPO SANSOVINO . . .	1486-1570	RAPHAËL . . . . .	1483-1520	— — — — —	—
BANDINELLI . . . . .	1488-1560	— — — — —	—	— — — — —	—
LORENZETTO . . . . .	1489-1541	ANDREA DEL SARTO . . .	1486-1531	— — — — —	—
FRANC. DA SAN GALLO . .	1494-1576	PULIGO . . . . .	1492-1527	GIANNOTTI . . . . .	1492-1573
— — — — —	—	PONTORMO . . . . .	1494-1557	FIRENZUOLA . . . . .	1493-1548
— — — — —	—	ROSSO . . . . .	1494-1541	GIAMBULLARI . . . . .	1495-1555
— — — — —	—	BACHIACCA . . . . .	1494-1577	ALAMANNI . . . . .	1495-1556
— — — — —	—	PIERINO DEL VAGA . . .	1499-1547	BERNI . . . . .	1497-1535
— — — — —	—	— — — — —	—	GELLI . . . . .	1498-1563
BENVENUTO CELLINI . . .	1500-1572	BRONZINO . . . . .	1502-1572	GUIDICIONI . . . . .	1500-1541
SIMONE MOSCA . . . . .	1502-1553	DANIEL DE VOLTERRE . .	1509-1566	GIOVANNI DELLA CASA.	1503-1556
RAPH. DA MONTELUPO . .	1505-1567	— — — — —	—	VARCHI . . . . .	1503-1565
MONTORSOLI . . . . .	1507-1563	— — — — —	—	GRAZZINI . . . . .	1503-1584
LEONE LEONI . . . . .	1509-1590	— — — — —	—	SEGNI . . . . .	1504-1558
AMMANATI . . . . .	1511-1592	SALVIATI . . . . .	1510-1563	DONI . . . . .	1513-1574
— — — — —	—	VASARI . . . . .	1511-1574	ADRIANI . . . . .	1513-1579
— — — — —	—	— — — — —	—	LORENZINO DES MÉDICIS	1514-1548
— — — — —	—	— — — — —	—	CECCHI . . . . .	1518-1587
JEAN DE BOLOGNE . . . .	1524-1608	— — — — —	—	— — — — —	—
VINCENZIO DE' ROSSI . . .	1525-1587	TADDEO ZUCCHERI . . .	1529-1566	— — — — —	—
VALERIO CIOLI . . . . .	1529-1599	— — — — —	—	DAVANZATI . . . . .	1529-1606
DANTI . . . . .	1530-1576	ALESSANDRO ALLORI . . .	1535-.....	— — — — —	—
POMPEO LEONI . . . . .	.....-1610	PASSIGNANI . . . . .	1538-1638	— — — — —	—
FRANCHEVILLE . . . . .	1548-1618	POCETTI . . . . .	1542-1612	— — — — —	—
— — — — —	—	LIGOZZI . . . . .	1543-1627	— — — — —	—
— — — — —	—	CIGOLI . . . . .	1559-1613	— — — — —	—
CACCINI . . . . .	1562-1612	— — — — —	—	GALILÉE . . . . .	1564-1641
TACCA . . . . .	1577-1650	CRISTOFANO ALLORI . . .	1577-1621	— — — — —	—



	A. SANSOVINO 1460-1529	A. FERRUCCI 1465-1526	G. DELLA ROBBIA 1467-1527	RUSTICI 1474-1552
<b>1490</b>	Deux Autels à Monte Sansavino. Chapiteaux à San Spirito. Autel de San Spirito. Séjour en Portugal. — —	— — — — — — — — — —	Retable de Volterre. Autel de Gallicano. Lavabo de S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle, 1497. — — — —	— — — — — — — — — —
<b>1500</b>	Fonts bapt. de Volterre, 1502. Baptême du Christ, 1502. Statues de Gênes, 1504.  Tombes de Rome, 1506. — — — — — —	Autel de Fiesole. — — — — — — — — — — — —	Tabernacle des SS. Apôtres. Œuvres de la Verna. Œuvres de Barga.  Œuvres d'Arezzo. — — — — — —	— — Prédicat. de S. Jean, 1506. — — — — — — — — — —
<b>1510</b>	Apôtre du Dôme, 1502. S. <sup>te</sup> Anne, 1512. Travaux à Lorette, 1513-1529. — —	Apôtre du Dôme, 1512. Travaux en Hongrie, 1517. — — — —	Œuvres de Bolsena. Retable d'Arcevia, 1513. — — — —	— — — — — — — —
<b>1520</b>	— — — — — — — — — — — —	Buste Marsile Ficin, 1521. — — — — — — — — — —	Autel du Campo Santo de Pise, 1520. Pietà du Bargello, 1521.  Nativité du Bargello, 1521. Tabernacle de la Via Nazionale, 1522. Médaillons de la Certosa, 1523. Hôpital du Ceppo.  — — — — — —	— — — — — — Séjour en France, 1528. Statue de François I. — — — — — —
<b>1530</b>	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —
<b>1540</b>	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —
<b>1550</b>	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
<b>1560</b>	— —	— —	— —	— —

ABHONOLOGIQUE  
RES TR ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME

DA ROVEZZANO 1474 - 1552	MICHEL-ANGE 1475 - 1564	TRIBOLO 1485 - 1550	J. SANSOVINO 1486 - 1570
— —	Centaures.	— —	— —
— —	Travaux à Bologne, 1494.	— —	— —
— —	Bacchus.	— —	— —
— —	Pietà de Rome, 1498.	— —	— —
Orges de Gênes, 1499.	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
Opé Hernoet, 1502.	David, 1501.	— —	— —
Bas pour un David de bronze de Michel-Ange, 1509.	Statue de Jules II, 1507.	— —	— —
— —	Madone de Bruges.	— —	— —
— —	Apôtre du Dôme.	— —	— —
— —	Madone de Londres.	— —	— —
— —	Madone du Bargello.	— —	— —
Opé de Piero Soderini, 1512.	— —	— —	— —
Opé Altoviti.	Christ de la Minerve, 1514-1521.	— —	Apôtre du Dôme, 1512.
Statues du Bargello.	Tombe Jules II, 1505-1542.	— —	Bacchus de Florence.
Autel de la Trinité.	— —	— —	Madone de S. Augustin.
— —	Tombes des Médicis, 1521-1535.	— —	— —
Exil en Angleterre, 1524-1529.	— —	Portes de Bologne, 1525.	— —
Tombe d'Henri VIII.	— —	Cybèle du Louvre.	Séjour à Venise, 1527-1570.
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	Travaux à Lorette, 1530-1533.	— —
— —	— —	Assomption de Bologne.	Madone de l'Arsenal, 1534.
— —	— —	Décoration pour le mariage de Cosme, 1539.	Bas-relief de Padoue, 1536.
— —	Pietà de Florence.	— —	— —
— —	Pietà du Palais Rondanini.	— —	La Loggetta, 1540.
— —	— —	Travaux à Villa di Castello, 1546.	Sculptures à S. Marc.
— —	— —	— —	S. Jean des Frari.
— —	— —	— —	Monument Vénier, 1556.
— —	— —	— —	Géants du Palais Ducal, 1567.



*TABLLAU*  
DES PRINCIPALES ŒUVRES DE .ULP

	BANDINELLI 1488 – 1560	B. CELLINI 1500 – 1571	R. DA MONTELUPO 1505 – 1567	MONTORSOLI 1507 – 1563
1510	S. Pierre du Dôme, 1515.	— —	— —	— —
1520	Copie du Laocoon, 1525.	— —	— —	— —
1530	Travaux à Lorette, 1531. Hercule et Caccus, 1534. Tombe Léon X, 1536-1540. Tombe Clément VII, 1536-1540.	— — — — — — — —	Travaux à Lorette, 1530-1532. S. Damien. Sculptures pour la tombe Jules II. Sculptures pour la tombe Leon X.	— — S. Cosine. Travaux à Gênes. — —
1540	Monument Giovanni delle Bande Nere, 1540. Travaux au Palais Vieux. Autel du Dôme, 1547. — — — —	— — Travaux à Fontainebleau, 1540-1545. Nymphe. Salière. Persée, 1545-1554.	— — — — — — — — — —	Fontaine du Port, à Me ne, 1547. — — — — — — — —
1550	Son Tombeau. — — — — — — — —	Buste Altoviti, 1552. Crucifix de l'Escorial, 1559. — — — — — —	— — Tombe Turini. Travaux à Orvieto. — — — — — —	— — Fontaine de la grande p Messine, 1557. — — Chapelle des Servi, 1559 — — — —
1560	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
1570	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —	— — — — — — — — — —
1580	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
1590	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —	— — — — — —
1600	— — — — — — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — — — — — —	— — — — — — — — — — — — — — — —
1610	— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
1620	— —	— —	— —	— —
1630	— —	— —	— —	— —

# BIBLIOLOGIQUE

ÉTUDIÉES DANS CE VOLUME

LEONE LEONI 1509 – 1590	AMMANATI 1511 – 1592	JEAN DE BOLOGNE 1524 – 1608	PIETRO TACCA 1577 – 1650
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	Tombe Benavidès.	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	Tombe cardinal de' Monti.	—	—
—	—	—	—
—	Travaux à la Villa di Castello.	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—
—	Fontaine de Florence, 1557-1571.	—	—
—	—	—	—
—	—	Fontaine de Bologne, 1563.	—
—	—	—	—
—	—	La Vertu domptant le Vice, 1570.	—
—	—	Océan, 1571-1576.	—
—	—	Mercure, 1574.	—
—	—	Travaux à Gènes, 1575.	—
—	—	Autel de Lucques, 1579.	—
—	—	Rapt de la Sabine, 1583.	—
—	—	Chapelle Salviati, 1580-1589.	—
—	—	Chapelle de l'Annunziata, 1594.	—
—	—	Statue équestre de Cosme I, 1594.	—
—	—	Hercule et le Centaure, 1599.	—
—	—	S. Mathieu d'Orvieto, 1600.	—
—	—	S. Luc, 1600-1602.	—
—	—	S. Jean de Pise, 1602.	—
—	—	Crucifix de Pise, 1603.	—
—	—	Statue de Henri IV, 1604.	—
—	—	Statue de Philippe III, 1607.	Statue de l'Abondance.
—	—	Statue de Ferdinand I, 1608.	Chapelle des Médicis.
—	—	—	Mon. de Ferdinand I, 1615-1623.
—	—	—	Crucifix de l'Escurial, 1616.
—	—	—	Fontaines de l'Annunziata, 1627.
—	—	—	Statue de Philippe IV, 1634-1640.







*Ornements de la Tombe du Cardinal Basso, par Andrea Sansovino*

## INTRODUCTION

### CARACTÈRES GÉNÉRAUX

LE XVI<sup>e</sup> siècle est le siècle de la *Renaissance*.

En employant le mot *Renaissance* qui a reçu tant de significations diverses, on doit toujours dire quel sens on lui donne. Pour nous, la Renaissance est la modification survenue, par suite de l'étude des lettres et des arts antiques, dans la société du Moyen-âge façonnée par l'esprit chrétien.

L'étude du style de la Renaissance soulève deux questions principales : à quelle époque ce style a-t-il commencé et quels sont ses caractères ?

Au cours de cet ouvrage j'ai déjà répondu à la première question et j'ai soutenu cette thèse que l'influence de l'Antiquité n'avait réellement modifié l'art de la sculpture et de la peinture que dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle.

Sur ce point il n'y avait pas de doute dans l'ancienne critique. Si nous ouvrons Vasari nous voyons, d'après la longueur des biographies qu'il consacre aux artistes du XVI<sup>e</sup> siècle et d'après les louanges qu'il leur décerne, que pour lui le nouveau style ne datait que de cette époque. Rien ne saurait être plus explicite sur ce point que la Préface de la troisième partie de son livre dans laquelle il montre que la manière dure et sèche (*secca, cruda e tagliente*) des maîtres florentins du XV<sup>e</sup> siècle fut corrigée lorsqu'au XVI<sup>e</sup> siècle on étudia les statues antiques.

A la suite de Vasari et jusqu'à ces dernières années les écrivains n'ont cessé de considérer le XVI<sup>e</sup> siècle comme le véritable siècle de la Renaissance.

Raphael Mengs, dans un livre de critique qui est le plus remarquable traité inspiré par les théories de la Renaissance, a tracé un précis très exact de l'histoire de l'art



telle que la comprenait l'ancienne doctrine: « Les arts – dit R. Mengs (*Œuvres*, II vol., p. 116) – languirent pendant plusieurs siècles dans un véritable état d'abjection.... Les premiers peintres toscans continuèrent pendant quelque temps à suivre le style des anciens grecs.... Cette première école fut suivie par d'autres maîtres qui firent quelques faibles progrès; tels furent Masolino et Masaccio.... Ce qui retarda beaucoup le progrès de la peinture, c'est la méthode vicieuse qui s'introduisit alors de remplir les sujets tirés de l'histoire ancienne de portraits de personnes vivantes habillées suivant le costume florentin de ce temps là, manière qui nuisit infiniment au bon goût. Cependant on fit alors quelques progrès dans l'art d'imiter la nature et dans l'étude de la perspective, par le moyen de laquelle Ghirlandajo trouva la manière de bien disposer ses figures et ses groupes et acquit une grande correction de dessin.... Mais la route que ces artistes avaient suivie et qu'ils tracèrent à leurs disciples ne permit pas à l'art de faire des progrès sensibles, ni d'aller au delà de ce qu'avaient fait Léonard de Vinci et Pierre Perugin, dont le premier possédait déjà les principes d'un grand style et le second une certaine grâce et une facile simplicité. Dans cet état de choses il se répandit sur l'art un rayon de cette même lumière qui avait éclairé l'ancienne Grèce, lorsque Michel-Ange, que son talent supérieur avait déjà élevé au dessus de Ghirlandajo, vit à Florence les productions des anciens grecs dans la magnifique collection de Laurent de Médicis. Il chercha aussitôt à imiter ces grands modèle. »

Un siècle avant Mengs, Félibien, le plus éminent critique du XVII<sup>e</sup> siècle, avait dit de même: « On peut dire que nous avons presque vu la Peinture et la Sculpture se relever comme d'une espèce de léthargie où elles avaient demeuré un si longtemps, puisqu'elles n'ont commencé à paraître avec cet air majestueux qu'elles avaient eu autrefois que quand Michel-Ange, Raphael et les autres grands peintres de leur temps ont trouvé des Papes et des Rois disposés à favoriser leurs beaux desseins. Et certes il était nécessaire que ces savants hommes vinssent au monde pour rétablir aussi parfaitement qu'ils ont fait, des Arts qui n'avaient nulle vigueur et qui ne paraissaient plus que comme de vains fantômes, car bien que depuis les Cimabue et les Giotto, la peinture eut donné quelques petits signes de vie et montré quelques faibles désirs de s'accroître, son abattement néanmoins était si grand, qu'elle n'avait pas besoin pour se fortifier, comme elle a fait, d'un moindre secours que celui qu'elle a reçu de ces deux hommes célèbres, j'entends Raphael et Michel-Ange. » (*Entretiens*, I, 85).

« Le seizième siècle – a dit plus récemment Quatremère de Quincy, dans l'*Encyclopédie* – opéra une révolution dans tous les arts. L'étude, la connaissance et l'admiration croissante de l'antique, donna à tous les artistes d'autres modèles, d'autres systèmes, d'autres idées d'imitation, amena le dégoût pour tous les ouvrages conçus pendant les trois siècles précédents, sous l'influence d'un autre principe.... C'est du néant que Michel-Ange a tiré l'art du dessin. »

Voilà la vraie doctrine traditionnelle; et lorsqu'un Félibien, un Raphael Mengs ou un Quatremère de Quincy, nourris de la plus pure doctrine classique, nous disent que

les artistes du xv<sup>e</sup> siècle n'ont pas subi l'influence de l'Antiquité, il semble qu'il soit difficile d'avoir sur une telle question l'avis de critiques plus compétents.

C'est de nos jours seulement qu'on a reconnu la beauté de l'art du xv<sup>e</sup> siècle; et, cette beauté étant reconnue, on a voulu en attribuer le mérite à l'action de l'antiquité; on a voulu enrôler sous le drapeau de la Renaissance ce siècle naguère si méprisé par tous les chefs de l'école académique. J'ai essayé, en étudiant les sculpteurs du xv<sup>e</sup> siècle, de montrer que leur art ne rappelle que rarement et sur des points secondaires le style antique, qu'il est inspiré par l'esprit chrétien et qu'il est la suite logique, l'aboutissant direct, de l'art du Moyen-âge. Aujourd'hui, en étudiant les sculpteurs du xvi<sup>e</sup> siècle, nous verrons combien leurs œuvres diffèrent de celles de leurs prédécesseurs et qu'elles en diffèrent précisément par l'imitation qu'ils font alors de l'antique.

Le fait que la littérature a subi dès le xiv<sup>e</sup> siècle l'influence de l'antiquité n'est pas suffisant pour affirmer que les arts ont dû subir cette influence dès cette époque. Il ne faut pas oublier que les artistes, à part quelques rares exceptions, sont toujours des artisans, des hommes qui ont passé leur jeunesse dans un atelier, absorbés dès leur plus tendre enfance par des études professionnelles et qui sont peu portés vers les hautes études littéraires. L'action des lettres est toujours infiniment moindre sur eux qu'elle ne l'est sur les littérateurs.

Pour prouver par un argument accessoire qu'il est possible que l'art de la sculpture ait pu conserver son indépendance et son caractère religieux, même au milieu d'un monde de littérateurs fascinés par l'éclat des lettres antiques, il suffit de montrer qu'une des branches de la littérature florentine, le théâtre religieux, la *Sacra rappresentazione*, s'est maintenue telle qu'elle avait été créée au Moyen-âge, et a conservé toute sa fleur originale sans faire le moindre emprunt à cette antiquité qui passionnait alors tous les esprits. Si des littérateurs ont pu garder une telle indépendance, devra-t-on s'étonner que les sculpteurs, naturellement moins influencés par la littérature, aient pu la conserver eux-mêmes?

En résumé, je pense que l'art de la sculpture ne fut réellement modifié en Italie que le jour où les sculpteurs, au lieu de n'avoir pour conseil que des modèles de littérature, eurent sous les yeux les chefs-d'œuvres de sculpture de l'antiquité. Si le xv<sup>e</sup> siècle doit être considéré comme la grande époque de la Renaissance pour les lettres, c'est le xvi<sup>e</sup> siècle seulement qui mérite ce nom pour les arts.

Pour déterminer quels sont les caractères de l'art de la Renaissance, de même que pour comprendre l'apparition de l'art chrétien aux premiers siècles de notre ère, il faut toujours en revenir à une question primordiale, il faut définir l'esprit païen et l'esprit chrétien, et noter le trait fondamental qui les sépare. Pour cela nous reprendrons brièvement les considérations que nous avons exposées en tête de cet ouvrage.

Dans les civilisations primitives les questions purement matérielles, le souci de la nourriture, de l'abri, de la défense, tiennent une place prépondérante dans les préoccupations de l'humanité. A l'origine, l'homme a surtout besoin d'être fort physiquement; et



toutes les littératures, comme tous les arts de l'antiquité, se sont surtout appliquées à célébrer la force. L'*Illiade* est l'expression la plus complète, la plus saisissante de cet âge de l'humanité.

Mais au fur et à mesure que ces questions purement matérielles sont résolues, l'homme se consacre plus librement au développement de son intelligence, au culte des lettres et des arts. Il pense que tout ce qui concerne l'âme a plus de grandeur que ce qui ne concerne que le corps et que la véritable supériorité ne provient pas de la puissance des muscles. Cette idée s'est fait jour, il est vrai, de très bonne heure dans toutes les civilisations, elle s'est épanouie admirablement dans les doctrines de Socrate et de Platon, mais elle n'a vraiment conquis le monde, elle n'a réellement transformé l'état social, qu'à la venue du Christianisme.

On peut donc en principe, définir les deux civilisations en disant que l'une s'intéresse surtout au *monde physique* et l'autre au *monde intellectuel*. Dans l'une c'est la *forme* qui prédomine, et dans l'autre c'est la *pensée*. Et les arts, surtout l'architecture, expriment éloquemment cette vérité. L'architecte chrétien, dans son désir de s'élever au-dessus de la terre, dans son aspiration vers le ciel, n'a eu qu'une pensée, celle de dresser toujours plus haut dans les airs les nefs de ses cathédrales et les flèches de ses clochers, tandis que l'art antique se contentait d'asseoir solidement ses constructions sur le sol. La *verticale* de l'art gothique et l'*horizontale* de l'art grec sont bien vraiment une juste expression des deux grandes idées qui se sont partagé le monde.

La Renaissance, que l'on peut expliquer, soit par un désir de la nature humaine de s'affranchir des devoirs trop austères de la religion chrétienne, soit aussi par les exagérations de l'école scholastique qui, dans son grand élan de surnaturalisme, avait été trop portée à oublier la terre et à se perdre dans les nues, la Renaissance fut un effort pour ramener la pensée vers le monde terrestre, vers l'étude de l'homme et de la nature; et ce caractère a été bien justement exprimé par le nom d'*humaniste* donné aux hommes qui prirent l'initiative du mouvement.

Si nous considérons les arts, la peinture et la sculpture, qui avaient comme source d'inspiration, non les écrits des philosophes, mais les peintures et les sculptures de l'antiquité, on peut définir les recherches nouvelles des artistes de la Renaissance d'une façon plus précise encore, en disant que ce qui les a le plus intéressé dans l'étude de l'humanité, ce furent, non les questions spirituelles et morales, mais simplement les formes des membres et des muscles.

Il est bien vrai que ce serait un non-sens de dire que seul le Christianisme représente le spiritualisme dans le monde; mais néanmoins au xvi<sup>e</sup> siècle, pour les artistes, il semble qu'il en ait été ainsi. Dans l'art du passé, dans l'art grec et romain, ce qu'ils voient, ce n'est pas la part de spiritualisme qu'il renfermait – elle était trop faible pour retenir leurs yeux habitués aux accents passionnés de l'art chrétien du moyen-âge – ce qui les frappe, la seule chose qui les intéresse, c'est précisément cet élément nouveau qui s'affirmait avec une si grande supériorité: le culte de la forme.

Sur ce point la critique académique nous a longtemps induits en erreur. Dans son enthousiasme pour l'Antiquité, elle a pu croire, surtout en s'attachant aux écrits des grands philosophes grecs, que la Renaissance avait eu comme conséquence un réveil du spiritualisme.<sup>(1)</sup> Mais aujourd'hui nous comprenons mieux le sens de ce mouvement et nous le définissons plus justement en disant qu'il s'est manifesté dans les arts par une étude plus précise des formes tangibles, qui fit reculer au second plan cette étude de l'âme et du surnaturel qui avait été jusqu'alors l'étude préférée des siècles chrétiens. C'est l'opinion que Taine a si éloquemment exprimée dans sa *Philosophie de l'Art* et qu'il a résumée en quelques mots en disant que « l'art classique ne fut ni mystique, ni dramatique, ni spiritualiste. » C'est l'opinion que Benvenuto Cellini avait exprimée lui-même dès le xvi<sup>e</sup> siècle, en plein mouvement de la Renaissance, par une phrase qui est le véritable *credo* de l'art nouveau. « Le point essentiel de l'art est de bien savoir dessiner un homme et une femme nus. » De même Condivi, dans sa Vie de Michel-Ange, dit que ce maître, en peignant le *Jugement dernier*, « exprima tout ce que l'art de la peinture peut faire d'un corps humain, ne laissant de côté ni un geste, ni un mouvement. »

On a dit souvent qu'il fallait attribuer à l'action de la Renaissance le spiritualisme, la profondeur ou le charme de pensée des Ghiberti, des Donatello ou des Luca della Robbia. Mais il est difficile de s'expliquer comment la Renaissance, au moment où elle commençait à peine, où son action était encore faible et indécise, aurait pu faire naître de telles qualités, alors qu'on n'en trouve plus trace aux époques où elle a exercé son action dans toute sa plénitude et avec toute sa liberté. Si nous ne voyons plus ces qualités au xvi<sup>e</sup> siècle, lorsque l'art antique est triomphant, ne semble-t-il pas que nous devrions les attribuer à une autre cause lorsque nous les rencontrons au xv<sup>e</sup> siècle chez Ghiberti, Donatello ou Luca della Robbia?

Toute l'histoire de l'art, depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, nous montre que le résultat des efforts de la Renaissance, résultat que n'avaient pas prévu les premiers humanistes, fut un affaiblissement du spiritualisme, conséquence de l'affaiblissement même des croyances chrétiennes.

Cette déchristianisation qui commença par les philosophes, à la cour des princes, et qui gagna de proche en proche le peuple et les artistes, est le caractère le plus important de la nouvelle période d'art que nous allons étudier.

Il faut entendre toutefois que le changement ne fut ni trop brusque ni trop absolu. La Renaissance fut la modification et non la destruction d'un état social. Même au moment de ses plus éclatants triomphes, elle laissa subsister la société telle qu'elle s'était lentement élaborée au cours de longs siècles. Elle modifie, elle corrige, sur certains points elle oriente les esprits vers de nouveaux horizons, mais elle ne bouleverse pas de fond en comble l'état

---

(1) Comme exemple de cette ancienne manière de voir on peut citer l'inscription qui se lit à l'Académie des Beaux-Arts de Florence sur le piédestal du *S. Mathieu* de Michel-Ange où l'on parle de ce « divin génie qui le premier, dans l'art moderne, à pu s'élever de la matière jusqu'à l'idée » (la possente fantasia di quel divino il quale nell'arte moderna sollevandosi il primo dalla materia all'idea qui sembra con lo scalpello, liberar dal marmo che gliela nasconde, quella figura che ha già creata coll'intelletto).



social, et elle ne saurait en rien être comparée à des événements tels que la venue du christianisme ou l'invasion des peuples germaniques dans le monde latin.<sup>(1)</sup>

Au début, le mouvement de la Renaissance se fit avec une certaine lenteur, entravé fréquemment par de brusques résistances dont celle de Savonarole fut la plus notable, mais il ne cessa de faire des progrès et pendant plusieurs siècles l'histoire de l'art ne fut pas autre chose que la lutte de l'idée chrétienne et de l'idée païenne, et c'est ce grand conflit que nous allons voir se dérouler sous nos yeux.

Dans cette lutte Florence fut la citadelle de l'esprit nouveau, la place forte de la Renaissance. Au xvi<sup>e</sup> siècle, toutes les fois qu'il y a une manifestation chrétienne, on peut être sûr qu'elle ne vient pas de Florence. Le centre de la réaction contre la Renaissance est à Rome et dans les régions les plus immédiatement soumises à l'autorité des Papes, dans l'Ombrie et les Marches. De là, en présence de la païenne école florentine du xvi<sup>e</sup> siècle, le maintien de la religieuse école ombrienne et plus tard le réveil de l'école bolonaise.

L'action de la Renaissance étant déterminée dans ses caractères généraux, voyons comment elle s'est manifestée dans les détails.

Tout d'abord elle a agi sur le choix des sujets, en substituant aux thèmes chrétiens des motifs empruntés à l'histoire antique ou à la mythologie. Mais, pour bien se rendre compte du peu d'importance de cette première influence de la Renaissance, il faut considérer, non pas seulement le sujet représenté, mais bien plutôt la manière dont il est compris. Pendant longtemps, en effet, on a représenté les motifs païens, sans y mettre ni les formes ni le sentiment de l'antiquité. Il suffit de citer comme exemple les singulières figures mythologiques d'Agostino di Duccio. A la fin du xve siècle encore, Botticelli représente la *Naissance de Vénus* et l'*Allégorie du Printemps*, avec une poésie, une tendresse et une sensibilité de cœur que l'art antique n'a jamais connues.

Pour trouver un sujet antique traité à l'antique, il faut attendre les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, le *Bacchus* de Michel-Ange ou l'*Hercule* de Bandinelli. La Renaissance a réellement été victorieuse, non pas le jour où elle substitua la *Naissance de Vénus* à la *Naissance d'Eve*, mais le jour où elle traita le motif du *Jugement dernier* comme un sculpteur romain eut traité une scène de chasse ou de combat, le jour où l'étude de la pensée fut définitivement subordonnée à l'étude de la forme.

La grande importance donnée à l'étude du nu est un des caractères qui séparent le plus nettement le nouvel âge des époques antérieures: non pas, ainsi qu'on l'a dit d'une façon trop absolue, que l'esprit chrétien et l'art du Moyen-âge inspiré par lui aient pros crit la forme nue, mais ils ne lui ont pas donné cette prépondérance que la Renaissance allait lui réserver. L'art du Moyen-âge n'avait pas reculé devant la représentation du nu

(1) L'étude de l'architecture confirme nettement cette appréciation. Pour comprendre que la Renaissance n'a été qu'un mouvement superficiel, il suffit de constater qu'elle n'est pas parvenue à modifier profondément l'ordonnance des édifices chrétiens. Le principal résultat qu'elle a obtenu a été d'en modifier les formes décoratives.

toutes les fois que cette représentation lui avait paru nécessaire, mais il l'avait restreinte aux cas indispensables. Cet art, si intimement lié à l'expression des idées et des formes de sa nation et de son siècle, ne trouvait pas dans l'observation de la société vivante l'occasion d'étudier le nu ; d'autre part, le plus grand nombre des idées qu'il voulait exprimer ne nécessitait pas l'emploi du nu et enfin, lorsqu'il était obligé d'y avoir recours, il n'attachait pas une grande importance à le représenter d'une manière précise et rigoureuse, se déclarant satisfait dès qu'il avait réalisé l'expression de sa pensée.

En conseillant la représentation du nu, la Renaissance rendait à l'art un réel service, et c'est là un de ses véritables titres de gloire. Quel que soit, en effet, l'intérêt de l'être observé dans son costume, rien ne peut, au point de vue purement physique, égaler en beauté les formes mêmes de cet être, et les sculpteurs auront toujours plus de plaisir à étudier la forme d'un bras et d'une jambe que les plis d'une manche ou d'un pantalon.

Et si, pour condamner ces recherches, on fait remarquer que certaines statues sculptées par les artistes de la Renaissance sont déplaisantes, grossières, dépourvues de vraie beauté, nous devons simplement en conclure que ces artistes ont mal compris l'usage qu'il fallait faire de la représentation du nu, que leur art s'est dévoyé, par suite d'une fausse interprétation des conseils de l'antiquité, qu'ils ont eu le tort de copier les statues antiques au lieu de s'inspirer de la nature, mais nous ne nous croirons pas obligés pour cela de condamner le principe même qui les faisait agir.

La valeur de cette représentation du nu étant admise nous devons nous hâter d'ajouter qu'elle ne constitue réellement qu'une partie du domaine artistique. Si la Renaissance a eu raison de conseiller l'étude du nu, elle a eu le tort de considérer cette étude comme le but unique des efforts de l'artiste.

En agissant ainsi, elle allait, à son tour, et par un mouvement inverse de celui du christianisme, restreindre le champ de l'art ; et cette action devait être d'autant plus dangereuse que le nouveau système allait à l'encontre même des besoins de l'art moderne, et devait rendre le sculpteur impuissant à exprimer les idées du milieu social dans lequel il vivait. De telle sorte que le système de la Renaissance, sa prédilection pour l'étude de la figure nue, ne doit être loué qu'à la condition d'en marquer immédiatement les dangers, de mettre en garde l'artiste contre un absolutisme dont les effets dangereux se font encore sentir bien vivement dans notre école.

Le second caractère essentiel de la Renaissance est sa théorie de l'Idéal. Sur ce point encore l'art italien a subi deux influences, celles de la littérature et de la statuaire antiques.

L'action littéraire s'est exercée la première. Avant d'imiter les statues antiques, les artistes italiens s'étaient nourris des doctrines de Platon et de l'Ecole d'Alexandrie. Ils adoptent cette idée qu'il y a un type des choses, un modèle premier de l'humanité, modèle idéal que la nature ne connaît pas et que l'art a précisément pour mission d'évoquer et de révéler à nos yeux. On connaît la phrase de Raphaël : « Manquant de bons juges et de belles femmes, je me sers d'une certaine idée qui me vient dans l'esprit ; je



ne sais si celle-ci a quelque excellence d'art, mais je sais bien que je me fatigue beaucoup pour l'avoir.» De même Michel-Ange a dit : « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse je m'efforce d'atteindre à la beauté universelle. » Mais l'homme, quelque désir qu'il ait d'atteindre un idéal irréalisé, ne peut sortir de la nature, et tout son effort consiste à s'inspirer d'elle et à tenter, non des créations, mais quelques combinaisons à l'aide des éléments que la nature elle-même lui fournit. L'artiste ne peut modifier la nature qu'en s'appuyant sur elle; il ne peut rien trouver qu'elle n'ait déjà trouvé. Et le grand effort de la doctrine platonicienne ne devait avoir d'autres conséquences que de conseiller à l'artiste de réunir des éléments épars et, avec plusieurs figures, de composer une figure unique, prenant aux divers modèles ce que chacun d'eux lui paraîtrait contenir de meilleur.

Mais c'est surtout dans les choix que fit la Renaissance, c'est dans la conception toute particulière qu'elle a eu de l'idéal, que consiste le grand changement qu'elle a provoqué dans le monde.

C'est ici qu'intervient la seconde action dont nous avons signalé l'influence. La Renaissance se fit en effet dans les arts, bien moins par suite de la doctrine platonicienne, que par suite de l'action de la statuaire antique. En étudiant les statues antiques nouvellement découvertes, en les comparant aux formes de la race florentine et en les voyant si différentes, les artistes conçurent l'idée que les anciens étaient parvenus à réaliser cet idéal de la forme dont la poursuite les hantait si passionnément, et ils se dirent que, pour atteindre cet idéal, ils devaient oublier la nature pour se consacrer exclusivement à l'étude et à l'imitation des œuvres de l'antiquité. Ils ne pensèrent pas que les anciens avaient été grands pour avoir imité la nature qu'ils avaient sous leurs yeux et qu'à leur tour ils ne pourraient être grands qu'en agissant comme eux; ils ne pensèrent pas que la théorie de l'idéal avait pour règle la nature même et que cette nature contenait en elle la limite des inventions de l'homme; non, il eurent cette idée que les anciens avaient découvert la beauté, que, par la puissance de leur génie, ils étaient parvenus à atteindre l'Idéal et que désormais il ne devait plus y avoir pour eux d'autre visée que de les imiter.

On sent quelles conséquences funestes devait produire une telle conception artistique. C'était la perte de l'originalité, de l'observation sincère; c'était la monotonie succédant à la variété de la vie. L'artiste renonçait à la seule chose qui fait sa grandeur et qui doit être le but de tous ses efforts, l'étude de la vie. De telle sorte que cet art de la Renaissance qui aurait pû se croire en grand progrès, qui aurait pû se glorifier d'être une protestation contre certaines doctrines trop étroites du Moyen-âge, en reprochant à cet art d'être trop lié à l'idée religieuse et de n'avoir pas fait à la nature sa vraie place, qui aurait pû se poser en grand réformateur et promettre au monde l'affranchissement de l'art, ferma au contraire les fenêtres ouvertes sur la vie, claquemura l'artiste dans son atelier, ne lui laissant plus d'autre souci que de dessiner d'après des statues romaines.

L'étude de l'art antique donna des conseils d'autant plus dangereux que cet art était plus différent et plus éloigné de la civilisation italienne, différent par les formes et surtout différent par les idées. La statuaire romaine reproduisait la race romaine, race

robuste, guerrière, forte en muscles, tandis que la race florentine était plus chétive, moins fortifiée par les luttes de la guerre, mais plus affinée par la richesse et la civilisation. Les artistes de la Renaissance méprisèrent d'autant plus cette nature vivante qu'ils la voyaient plus différente de leur idéal nouveau. En imitant la statuaire romaine qui exprimait surtout les idées de force, de puissance, d'effort, et en lui empruntant ses procédés, on s'éloignait précisément des formes qui convenaient à l'expression de la pensée chrétienne. Les artistes ne comprirent pas que, pour être logiques, ils auraient dû renoncer à tout motif chrétien et chercher des motifs en rapport avec les formes qu'ils voulaient reproduire. De là un nouveau mal, le désaccord entre la forme et la pensée à exprimer. De là cet art bâtard de la Renaissance dans lequel nous voyons si mal associées la pensée chrétienne et les formes de l'art romain.

Le mal fut immense et il fut universel. Nous le retrouvons, pour ainsi dire, dans toutes les manifestations de la Renaissance, dans les lettres, comme dans l'architecture et les arts plastiques. On peut dire que ce fut l'introduction, dans l'art, de l'inutile, de l'inapproprié, de l'illogique. L'esprit s'habitua à cette étrange idée d'un art dans lequel la forme est indépendante de la pensée. De là en architecture ces façades sans rapport avec le corps des édifices, ces frontons et ces entablements inutiles; de là en littérature cet emploi factice de la mythologie; de là en art ces Vierges transformées en Vénus, ces Christs semblables à des Jupiters et ces Jugements derniers que l'on prendrait pour des théâtres d'hercule forain.

En résumé, si la Renaissance eut le mérite d'avoir attiré plus particulièrement l'attention de l'artiste sur les formes du corps humain, elle eut l'inconvénient de diminuer dans l'art le rôle de la pensée. En outre, par suite d'une théorie de l'idéal mal comprise, elle détourna l'artiste de l'étude directe de la nature et enfin elle introduisit dans l'art le désaccord entre la forme et la pensée.



*S.te Marie Madeleine (Chartreuse de Florence)  
par Giovanni della Robbia*





*PREMIÈRE PARTIE*

*MAÎTRES NÉS DE 1450 À 1475*







*Cheminée du Palais Gondi, par Giuliano da San Gallo*

*LÉONARD DE VINCI – GIULIANO DA SAN GALLO*  
*ANDREA SANSOVINO*

---

LES maîtres nés de 1450 à 1475 constituent un groupe de transition. A Florence l'art n'a pas passé brusquement des mains de Mino et de Verrocchio à celles de Michel-Ange. Il y eut une période pendant laquelle les artistes, sans renoncer encore aux idées qui régissaient le monde depuis tant de siècles, firent une place à ces doctrines de la Renaissance qui allaient devenir si prépondérantes entre les mains de leurs successeurs.

Dans cette période nous voyons donc se maintenir le respect des idées chrétiennes, et, en même temps, nous voyons apparaître de nouvelles recherches dans l'étude des formes, une tendance à imiter l'antique, spécialement dans le style des draperies et l'étude du nu. Le bas-relief, qui avait été la forme préférée de l'âge précédent, tend à diminuer et à s'effacer devant la statuaire en ronde-bosse. Dans l'art décoratif, les formes empruntées au règne végétal, selon les traditions de l'art gothique, les belles guirlandes de fleurs et de fruits, disparaissent. L'arabesque est de plus en plus triomphante ; mais elle tend à perdre de sa beauté. Dans cet âge nous assistons pour ainsi dire aux dernières recherches de l'école florentine dans l'art décoratif. Avec Michel-Ange et Bandinelli la décoration sera proscrite comme un art secondaire : seule la figure humaine paraîtra digne d'occuper la pensée des grands artistes.

Pour comprendre cette époque il faut aussi tenir grand compte de l'état social à Florence. La chute des Médicis fut un véritable désastre pour les artistes. Les perturbations sociales qui durèrent pendant un demi-siècle, le siège de Florence et tous les maux qui en résultèrent, firent de cette époque une des moins riches au point de vue de la production artistique. A ne s'en tenir qu'au nombre des œuvres produites, elle ne saurait, à beaucoup près, être comparée ni à la période qui l'a précédée ni à celle qui l'a suivie.



Les malheurs de Florence nous expliquent l'exode incessant des artistes. Il semble qu'ils soient tous des nomades, errant de ville en ville, et parfois même s'expatriant et passant une partie de leur vie en France, en Espagne ou en Angleterre.



Le dernier artiste dont nous avons parlé dans notre troisième volume était Benedetto da Majano, né en 1442. Depuis cette époque jusqu'en 1460, date de la naissance d'Andrea Sansovino, il ne naît aucun grand sculpteur et nous n'avons que deux noms à citer, Léonard de Vinci, né en 1450, et Giuliano da San Gallo, né en 1445.

LÉONARD DE VINCI (1452-1519) appartient à l'histoire de la sculpture puisqu'il fit la Statue équestre du duc de Milan, Francesco Sforza, et qu'il consacra de longues années à cette œuvre. Malheureusement il ne reste plus rien de cette statue qui lui coûta tant de peine et qu'il avait laissée à l'état de modèle sans parvenir à la couler en bronze. Après cet insuccès Léonard renonça complètement à l'art de la sculpture. Il était du reste dans la destinée de ce maître de créer très lentement et de se satisfaire en s'attardant longuement sur un petit nombre d'œuvres. De tous les maîtres italiens, il fut le moins fécond producteur, le moins harcelé par le désir de produire des œuvres nouvelles, mais il y gagna de créer des œuvres d'une perfection telle que personne, après lui, n'a pu les égaler. La gloire de Raphaël et de Michel-Ange est fondée sur des centaines de figures; à Léonard il a suffi de créer une tête de femme et une tête de Christ.

Si la statue équestre de Léonard a disparu sans faire naître aucune imitation, peut-être n'est-il pas téméraire de penser que le sentiment de Léonard, tel qu'il le manifesta dans la *Joconde* et dans la *Vierge aux rochers*, exerça quelque action dans le monde des sculpteurs. C'est bien, semble-t-il, à l'influence de Léonard qu'il faut attribuer cette merveilleuse *Tête de cire* du Musée de Lille, où nous trouvons, comme dans la *Joconde*, une étude raffinée des formes, un sentiment exquis de la beauté, et la recherche subtile des plus secrètes pensées de l'âme.

Ce qu'il importe surtout de dire sur Léonard, au point de vue du sujet qui nous occupe, c'est le peu d'action qu'il a exercé sur l'école florentine. Léonard a quitté Florence de bonne heure; ses chefs-d'œuvre ont été créés ailleurs, et l'école florentine ne les a pas connus.

N'oublions pas non plus que Léonard est né un demi-siècle avant Bandinelli et Cellini, un quart de siècle avant Michel-Ange, qu'il a été élevé dans l'atelier d'un des grands maîtres de l'âge précédent, chez un des plus sincères et des plus réalistes, le Verrocchio, et qu'il quitta Florence au moment où apparut le style de la Renaissance, sans jouer aucun rôle dans la formation de ce style. Par son séjour à Milan, soit en raison des souvenirs de sa jeunesse, soit en raison des idées propres au milieu milanais dont il subit l'influence, il se sépare complètement de l'école de la Renaissance et contribue à maintenir, dans le nord de l'Italie, pendant toute la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un art spiritualiste que la Toscane ne connaît plus.



Dans cet âge GIULIANO DA SAN GALLO (1455-1534), né quelques années avant Léonard, joua un rôle beaucoup plus important que lui comme sculpteur et fut un des plus intéressants parmi ceux qui commencèrent à imiter le style antique. Nous pouvons étudier son style dans deux œuvres importantes, la Tombe de Francesco Sassetti et le Palais Gondi.

La *Tombe de Francesco Sassetti*, érigée à la Trinité, dans la célèbre Chapelle décorée de fresques par Ghirlandajo, consiste en un sarcophage à l'antique, placé dans une niche dont la partie inférieure est décorée de deux élégants bas-reliefs. Ces bas-reliefs sont très intéressants parce qu'ils comprennent un grand nombre de figures nues et que ces figures sont disposées, sur une même ligne, sans emploi de la perspective, sans figuration de monuments, selon les règles les plus usuelles de l'art antique. C'est ici un des premiers et des plus typiques exemples de l'influence de l'antiquité.

Cette influence est encore plus caractérisée dans les sculptures du Palais Gondi, et notamment dans la belle *Cheminée*, où nous voyons des groupes de Nymphes et de Tritons qui semblent copiés sur un sarcophage antique. <sup>(1)</sup>

A cette époque les architectes dont la pensée était si préoccupée par l'étude des monuments romains se montrent, lorsqu'ils font œuvre de sculpteur, très portés à imiter l'antiquité. De même que l'architecte Michelozzo dans l'âge précédent, avait été le plus antique des sculpteurs, de même l'architecte Giuliano da San Gallo fut le plus antique des sculpteurs à la fin du xve siècle.

L'étude des chapiteaux appartient plus à l'histoire de l'architecture qu'à celle de la sculpture, aussi ne puis-je songer à indiquer toutes les formes successives qu'ils revêtirent dans cette admirable période de l'art italien ; je dois cependant signaler les somptueux chapiteaux du palais Gondi qui sont les plus beaux que l'art italien ait vus, depuis les chapiteaux de la Badia de Fiesole.



Mais quel que soit l'intérêt des sculptures de Giuliano da San Gallo, il faut dire que ce maître, pas plus que Léonard, ne se consacra sérieusement à la sculpture. Le style des grands maîtres nés à Florence vers 1435, le style de Verrocchio, de Mino, d'Andrea della Robbia, de Benedetto da Majano, ne prit fin qu'à la venue d'ANDREA SANSOVINO (1460-1529). Sansovino, ainsi nommé du lieu de sa naissance, fut le chef d'une nouvelle école et si aujourd'hui ses œuvres nous paraissent un peu effacées par les œuvres plus significatives de ses successeurs, il ne faut pas oublier qu'il a été le premier à con-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



cevoir et à ordonner le style de la Renaissance. Le premier il a redonné de l'ampleur aux formes un peu trop minutieuses des maîtres de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le premier il a montré quelle importance l'étude du nu devait avoir dans la statuaire, et il a dit que, dans cette étude, il fallait prendre pour guide les œuvres de l'antiquité. Mais, même dans l'œuvre d'Andrea Sansovino, ces idées n'apparaissent encore qu'avec une certaine timidité; il ne cesse pas de continuer les traditions chrétiennes de ses prédécesseurs et nous voyons le



*Autel de la Chapelle Corbinelli à S. Spirito*

style antique apparaître dans son art sans que le caractère religieux en soit encore profondément altéré. C'est cette union qui donne encore un si grand charme à ses œuvres et fait des Tombeaux de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple une des plus belles œuvres de l'art italien.

Andrea Sansovino a été élevé dans l'atelier de Pollaiuolo; il y apprit le culte des belles formes et l'amour d'une exécution très précise. Plus tard, entré dans l'Académie dirigée par Bertoldo, il fut un des premiers à étudier les collections d'antiques réunis par les Médicis et un des premiers à les imiter.

Les premières sculptures de ce maître, nous dit Vasari, se voient dans sa ville natale, à Monte San Savino, et elles ont cette particularité d'avoir été émaillées dans l'atelier des della Robbia. Il est probable que c'est Giovanni lui-même, qui était à peu près du

même âge que Sansovino, qui les a émaillées. Vasari nous parlé assez longuement de ces œuvres, qui sont au nombre de deux; un Autel avec des figures de Saints et un Autel avec l'Assomption.

Le premier Autel, qui est aujourd'hui à l'église Santa Chiara, depuis la suppression de l'église S.<sup>te</sup> Agathe, dans laquelle il était placé à l'origine, représente, dans des niches, S. Laurent, S. Sébastien et S. Roch et, sur la prédelle, trois scènes de la vie de ces saints. Les figures ont une grande noblesse; le S. Laurent par son regard hardi rappelle la jolie tête du S. Laurent de Donatello, et le S. Sébastien, qui évoque le souvenir de celui de Benedetto da Majano, nous montre combien, dès ses jeunes années, Andrea Sansovino était habile dans l'art de traiter le nu. On remarquera tout particulièrement les deux figures d'anges tenant une couronne, qui, par la vivacité de leurs mouvements, dérivent des Anges de Mino da Fiesole, dans le Monument Ugo et le Tabernacle des SS. Apôtres, et, par la préciosité des formes, se rattachent à l'art de Pollaiuolo, aux Vertus théologiques de la Tombe d'Innocent VIII.

Le second Autel, plus important encore, représente la Vierge entourée de quatre saints. La Vierge assise tenant l'enfant Jésus qui bénit est placée sur les nuées, et deux anges tiennent une couronne sur sa tête. C'est un groupe délicieux qui se rattache encore intimement par le charme de l'expression à l'école des della Robbia et qui n'annonce pas les œuvres plus sévères et plus froides qu'Andrea Sansovino créera dans la suite.



*Le Baptême du Christ. (Baptistère de Florence)*

Dans deux *Chapiteaux* de la Sacristie de S. Spirito, qui sont également des œuvres de sa jeunesse, Sansovino, se souvenant de l'exemple donné par Donatello dans le chapiteau qui supporte la Chaire extérieure de Prato, cherche, à l'aide des formes décoratives les plus variées, par l'emploi d'animaux et de figures humaines, à créer un type de chapiteau moins servilement soumis à l'influence antique que les chapiteaux dessinés à ce moment par les purs architectes. Quoique les figures nues de ce chapiteau soient très intéressantes par la vivacité des mouvements et l'étude précise des formes, il faut reconnaître cependant que le type créé ici par Sansovino est un peu incohérent et peu architectural.

Après avoir fait ces chapiteaux Sansovino obtint dans cette même église de S. Spirito, une commande bien autrement importante, l'*Autel* de la chapelle Corbinelli. C'est la suite et le développement des Autels d'Antonio Rossellino et de Benedetto da Majano :



au milieu, sous une grande niche, un motif central qui, ici, est un Tabernacle pour les Saintes hosties; sur les côtés deux figures de saints surmontées par des médaillons, et dans le bas une prédelle sculptée. Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, la plupart des sculpteurs florentins, par réaction sans doute contre les flèches aigues qui terminaient les autels gothiques, avaient adopté des formes carrées pour le sommet de leurs autels; Sansovino, tout en restant

fidèle aux nouvelles idées de la Renaissance, sait retrouver un couronnement élancé qui est du plus heureux effet.

Dans cet Autel, Sansovino se rattache encore étroitement aux doctrines des maîtres de l'âge précédent et n'annonce pas encore le style qu'il adoptera dans la Vierge de Gênes, ou le Baptême du Christ: le petit enfant Jésus qui surmonte le Monument est le frère des petits enfants Jésus de Desiderio; les Anges portant des candélabres, d'une forme si gracieuse et d'un mouvement si fin, rappellent les Anges de Rossellino et de Benedetto da Majano; mais c'est surtout à Civitali que Sansovino se rattache; c'est Civitali que rappellent les draperies de S. Mathieu et surtout la manière si particulière d'employer dans le bas-relief des figures plates détachées du fond; méthode qui a l'avantage, en marquant fortement les ombres, de rendre le bas-relief nettement visible à distance, mais qui a l'inconvénient de supprimer la recherche des délicates nuances du modelé. On observera enfin dans ce petit Monument les formes nouvelles adoptées par Sansovino pour décorer ses pilastres. Il renonce aux arabesques, aux palmettes, aux rinceaux, et il emploie, soit les instruments de la Passion, marteaux, clous, tenailles, fouets, croix, soit les objets servant au culte, tels que livres, calices, burettes, et il



*Vierge*  
(Cathédrale de Gênes)

réunit ces divers objets dans des groupes d'un heureux effet. Ce nouveau système de décoration qui fut repris par Benedetto da Rovezzano, eut surtout un très grand succès dans le nord de l'Italie, où nous en voyons le plus bel exemple dans la Tombe de Gaston de Foix par le Bambaja.

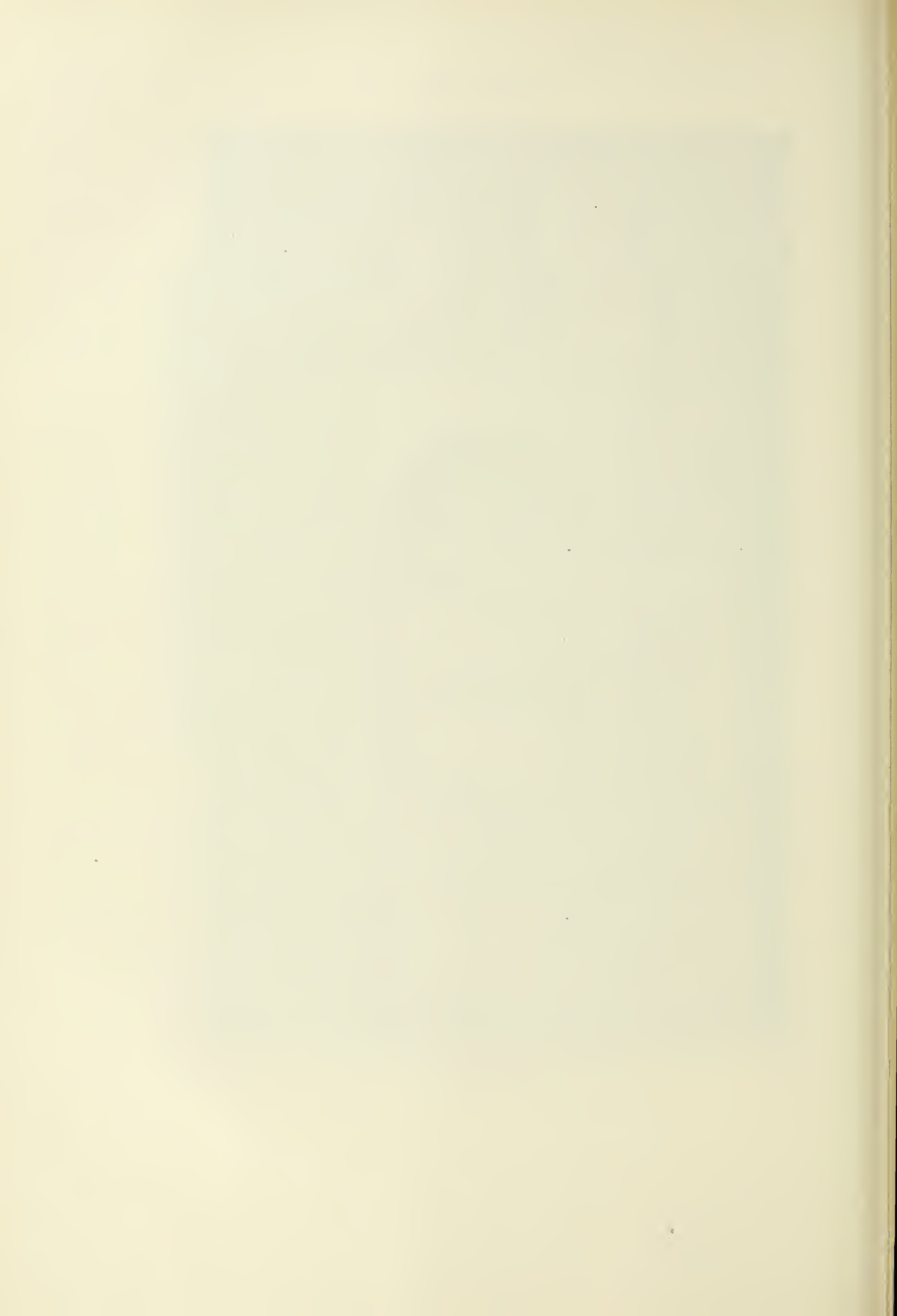
La réputation d'Andrea Sansovino s'étant étendue au loin, il fut appelé en Portugal par le roi Jean qui lui fit construire un Palais et lui demanda divers travaux de sculpture. Vasari parle d'un Autel en bois comprenant plusieurs figures de Prophètes, d'un bas-relief en terre-cuite représentant une Bataille du roi contre les Maures et enfin d'une figure de S. Marc. Tous les historiens, et entre autres Raczyński, disent que ces œuvres sont actuellement au Couvent de S. Marc, à Coimbra. J'ai fait mon possible pour avoir des renseignements sur ces œuvres dont tous les écrivains parlent mais que personne n'a





*Tombe du Cardinal Basso*  
*(Eglise de Ste Marie du Peuple, à Rome)*





décrites ou publiées par la gravure, et j'ai reçu le renseignement suivant de M. Gonzalves, directeur de l'école industrielle de Coimbra: « La présence d'œuvres d'Andrea Sansovino à Coimbra a été propagée dans le monde artistique par M. Rackzinsky, auteur de l'ouvrage: *Les arts en Portugal*. En réalité ces sculptures n'existent pas au couvent de S. Marc. Si, un jour, elles ont existé dans ce couvent, on doit aujourd'hui les considérer comme définitivement disparues ou détruites, et cela depuis plus de cinquante ans. Rackzinsky lui-même ne les a jamais vues. »

Je me suis procuré les photographies des principales œuvres de sculpture que l'on voit au couvent de S. Marc. Je n'ai rien trouvé qui put se rapporter aux descriptions faites par Vasari des œuvres de Sansovino, mais plusieurs des magnifiques tombeaux que l'on voit dans ce couvent appartiennent au style de la Renaissance et sont manifestement l'œuvre d'artistes italiens. Je signalerai en particulier deux Tombes de la famille Gomes da Silva où l'on voit de ravissantes décorations d'arabesques dans le style d'Andrea Sansovino ou de Benedetto da Rovezzano, et la Chaire qui rappelle la Chaire de Luca Fancelli à la Chartreuse de Florence. Je rappelle à ce propos que deux sculpteurs de la famille des Fancelli, Domenico Fancelli et son cousin Pandolfo, ont été appelés en Espagne pour sculpter la Tombe du Cardinal Ximénès. On remarque aussi à S. Marc plusieurs Tombeaux où le style italien s'unit au style gothique espagnol dans une forme assez curieuse, par exemple la Tombe Ayres da Silva où l'on voit des génies demi-nus tenant un cartel et où quelques formes nouvelles de l'ornementation Renaissance se mêlent aux exubérantes végétations gothiques. Les arabesques de ce Tombeau appartiennent aux premières formes de la Renaissance et rappellent notamment celles de Donatello dans l'Annonciation de Santa Croce.

De retour du Portugal, en 1502, Sansovino fit le célèbre groupe du *Baptême du Christ* qui est placé au Baptistère de Florence, au dessus de la Porte du Paradis de Ghiberti.<sup>(1)</sup> La statue du Christ, qui est antérieure au *David* de Michel-Ange, est une des premières statues nues faites à Florence dans le style de la Renaissance, une des premières où la recherche du caractère est nettement subordonnée à l'étude de la forme. Sansovino, en dessinant son Christ, se préoccupe presque exclusivement, comme s'il dessinait une statue d'Adonis ou d'Apollon, de sculpter un beau corps, aux chairs robustes. Et quelques efforts qu'il ait faits pour mettre sur la figure de son Christ une expression de recueillement, malgré le geste des mains croisées sur la poitrine, la statue nous laisse froids et indifférents; nous éprouvons déjà le sentiment que feront naître dans la suite tant d'œuvres de la Renaissance; nous admirons la science de l'artiste, mais notre âme n'est pas émue. Il semble bien que les efforts de l'artiste sont allés à l'encontre du but à atteindre, que ses recherches pour rendre avant tout l'idée de force, de beauté, de santé, ne

(1) Dans ce groupe, seules, les statues du Christ et de S. Jean sont d'Andrea Sansovino; l'Ange est une addition postérieure de Spinazzi, maître du XVIII<sup>e</sup> siècle.



sont pas celles que nous voudrions voir prédominer dans le motif du *Baptême du Christ*, et que cette trop grande vérité détourne notre esprit du caractère religieux qui devrait avant tout prédominer dans cette scène. Les mêmes réflexions s'appliquent au S. Jean Baptiste, plus répréhensible encore. Dans cette figure où devrait apparaître le caractère ascétique de S. Jean, et surtout où devrait être manifestée par l'attitude la grandeur de l'acte qu'il accomplit, nous ne voyons que la préoccupation de l'artiste de mettre du

contraste dans la pose des divers membres, d'avancer une jambe et d'en reculer l'autre, de donner à la statue ce mouvement des hanches qui deviendra une des formes les plus tyraniques et les plus déplaisantes de l'art du xvi<sup>e</sup> siècle.



*La Prudence*  
(Tombe du Cardinal Sforza)

En 1503 Sansovino, pour terminer la grande œuvre de Matteo Civitali, au Dôme de Gènes, fit les deux statues de *S. Jean Baptiste* et de la *Vierge*. Non moins caractéristique que le *Christ* du Baptistère de Florence des nouvelles recherches du maître, la *Vierge* de Gènes a la même froideur. Son visage semble copié sur celui d'une Junon antique. Mais si cette œuvre a perdu le grand charme, la tendresse, la grâce qui rendaient si séduisantes les œuvres du xve siècle, elle a pris par contre une noblesse et une dignité que l'école florentine ne connaissait plus. La statue un peu froide de Sansovino a de la grandeur, et les plis du vêtement, très simples, sans avoir la complication des étoffes

de Verrocchio et de Pollaiuolo, sont d'une très grande beauté. Il n'est pas douteux que c'est pour avoir consulté les statues antiques que cette ampleur de style dans les draperies se substitua aux mièvreries de l'âge précédent et fit naître le style magnifique de Michel-Ange et de Raphaël. Plus tard, malheureusement, en voulant trop généraliser, les artistes oublièrent la nature, et leur style devint monotone et conventionnel, mais la Vierge de Sansovino, qui est une des premières créations de cet art, est en même temps un des plus beaux exemples de ce qu'il était capable de produire.

Les chefs-d'œuvre de Sansovino sont les deux *Tombeaux de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple* également remarquables par l'importance de l'architecture, la finesse des ornements et la beauté des figures.

Sansovino développe l'idée qui était en germe dans l'Autel de S. Spirito et lui donne son complet achèvement. Après les deux grandes créations de Bernardo Rossellino, dans la Tombe Leonardo Bruni, et d'Antonio Rossellino, dans la Tombe du cardinal de Portugal, Sansovino crée la troisième et pour ainsi dire la dernière forme de Monuments funéraires conçus dans le style du *xv<sup>e</sup>* siècle.

Par comparaison avec les Tombes florentines de l'âge précédent nous voyons ici un plus grand développement des formes architecturales. Ce n'est plus une simple arcature enfermant la figure du mort, c'est une œuvre somptueuse, beaucoup plus compliquée, évoquant par sa grande niche centrale et ses deux niches latérales le souvenir des arcs de triomphe antiques. Ce développement architectural, qui plus tard aura comme conséquence de diminuer la part de la statuaire, ne produit pas encore ici de si fâcheux résultats. Fidèle au sentiment de ses prédécesseurs, Andrea Sansovino n'aime pas la pierre nue et il la recouvre partout des plus fines arabesques;<sup>(1)</sup> surtout il donne une vie intense à toute son œuvre en y prodiguant les statues. Comme le plus pur des quattrocentistes il place, au-dessus du gisant, une figure de Madone, à ses côtés des figures de Vertus, et au sommet du monument une figure de Dieu le Père entourée d'Ange.



*La Force*  
(Tombe du Cardinal Sforza)

Peut-être pourrait-on reprocher à cette œuvre un peu de complication, surtout dans la partie supérieure qui semble trop inutilement contournée et trop massive; mais c'est à peine si l'on ose hasarder une critique devant un Monument qui est digne de figurer à côté des plus beaux du *xv<sup>e</sup>* siècle et qui est comme le chant du cygne de cette grande époque.

Dans ces deux Tombeaux, dans celui du Cardinal Basso, fait en 1505, et dans celui du Cardinal Sforza, fait en 1507, nous retrouvons, sur le sommet, les mêmes anges que dans l'Autel de S. Spirito, avec ce mouvement de marche rapide, qui fait flotter les vêtements ou les colle sur les parties saillantes du corps.

(1) Voir un détail de ces arabesques, page 9.



Dans les figures des Vertus, notamment dans la *Force* et la *Prudence* de la Tombe du Cardinal Sforza, Sansovino crée deux œuvres de la plus rare élégance, dans un style personnel dont, depuis lors, le charme n'a jamais été retrouvé.

Toutes les parties architecturales sont couvertes d'ornements, mais les ornements sont si ténus, si légers, qu'il semble qu'un souffle pourrait les faire disparaître. C'est, en effet ici une des dernières manifestations de l'art décoratif si fin du *xv<sup>e</sup>* siècle. Avec le triomphe de la Renaissance ces ornements vont faire place aux ordonnances pompeuses mais froides de l'école romaine du *xvi<sup>e</sup>* siècle.

La *Tombe du Cardinal de' Vincenti* à l'Ara Cœli est un petit problème. Toutes les figures, celles du Cardinal, de la Vierge, des deux Vertus, sont des répliques textuelles des figures de la Tombe Sforza. Or comme le Cardinal de' Vincenti est mort en 1504, tandis que le Cardinal Sforza est mort un an plus tard, on considère que la Tombe Vincenti a été faite la première, qu'elle est le modèle premier fait par Sansovino lui-même avant de le reprendre dans la Tombe Sforza. Cette hypothèse me paraît inadmissible. Il est sans exemple qu'un grand artiste se soit ainsi copié aussi servilement, et Sansovino travail-

lant pour l'illustre Cardinal Sforza n'allait pas faire resservir des formes déjà employées ailleurs. Au surplus s'il est vrai que les figures de la Tombe Vincenti reproduisent des originaux de Sansovino, il faut reconnaître qu'elles sont traitées avec une lourdeur de forme, un manque de finesse, qui contrastent profondément avec le style de ce maître. Je conclus que la Tombe Vincenti au lieu d'être le type original de la Tombe Sforza en est une imitation exécutée par un élève de Sansovino. Le fait que le Cardinal de' Vincenti est mort un an avant le Cardinal Sforza, n'est pas une preuve suffisante pour qu'on admette que sa Tombe a été faite la première. On sait combien de temps s'écoulait parfois, à cette époque, entre la mort du personnage et l'exécution définitive de son Tombeau. Faute d'y faire attention et en prenant pour date de l'exécution d'un Tombeau la date de la mort du dé-



La Vierge et S.<sup>te</sup> Anne. (Église S. Augustin, à Rome)

funt on est exposé à de graves confusions dans la chronologie des œuvres de sculpture.

La ville de Rome possède encore de Sansovino le groupe de la *Vierge et S.<sup>te</sup> Anne*, de l'église S. Augustin. C'est toujours le style sobre que nous avons admiré dans la *Vierge*

de Gênes et la même étude de l'Antiquité. Ici la tête de la Vierge est une véritable copie d'une figure antique.

Je ne fais que citer les *Fonts baptismaux* de Volterre, qui sont une des moins bonnes œuvres du maître, et j'arrive à cette décoration de la *Santa Casa* de Lorette qui fut le plus important travail de la fin de sa vie. Cette œuvre qui fut conçue par Sansovino, et commencée par lui, qui occupa ensuite, pendant le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, tous les grands artistes florentins, comprend une série de bas-reliefs séparés entre eux par des colonnes et des niches enfermant des statues. La frise, décorée par de puissants motifs de guirlandes soutenues par des aigles ou des enfants, ne contient plus trace des fines décorations en arabesques si chères aux maîtres du x<sup>v</sup>e siècle.

Dans cette série de bas-reliefs, l'*Annonciation* <sup>(1)</sup> (1523) est tout entière de la main de Sansovino. Sansovino ne se contente pas de représenter les deux personnages, la Vierge et l'Ange, qui avaient suffi



*Adoration des Bergers*  
(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)

jusqu'alors à l'expression de ce motif, il fait apparaître la figure de Dieu le Père qu'il entoure d'un cortège d'anges. On retrouvera dans ces figures cette vivacité de mouvements que nous avons admirée dans les Anges de San Spirito et de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple. La moins belle figure est celle de la Vierge, dont les traits ont la noblesse mais aussi la froideur des statues antiques. Trop préoccupé de la régularité des traits, Andrea ne sait plus retrouver ces sentiments d'étonnement, de modestie, de pureté, que nous voyons si éloquemment exprimés dans les œuvres de ses prédécesseurs.

Je considère aussi comme étant tout entier de la main de Sansovino le bas-relief de l'*Adoration des Bergers* (1528). Comme dans l'Annonciation on voit un beau groupe d'anges volant, mais ce motif a ici plus d'importance et de beauté; la Vierge est plus charmante aussi et les figures des bergers sont remarquables par la vivacité et la justesse des mouvements.

Perkins a été très sévère pour Sansovino. Après avoir vivement critiqué les Tombes de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple où il voit « un amas inextricable de statuettes et d'ornementation » il blâme non moins sévèrement le bas-relief de la *Nativité*. « C'est, dit-il, une peinture en marbre, dans laquelle on ne retrouve rien de ce qui pouvait excuser Ghiberti ou Rossellino dans leurs tentatives de ce genre, absence complète de calme dans un sujet qui, par-dessus tout, devait respirer le repos et la tranquillité. Toutes les figures semblent possédées du démon de l'agitation; les bergers se hâtent, les anges se hâtent, S. Joseph

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



se presse; la Vierge même, qui se penche sur l'enfant divin est à l'unisson; nous avons tous aussi grande hâte de nous éloigner. »

Je cite ce passage parce qu'il montre combien ceux même qui aiment le plus l'art italien ont de peine à se familiariser avec les innovations de cet art. Notre éducation latine ne nous permet pas de comprendre aisément le style pittoresque créé par Ghiberti. Les jolies recherches de mouvements de Sansovino ne devraient pas non plus provoquer le blâme, mais être admirées comme une très intéressante nouveauté artistique, qui n'a pas ici du reste le défaut d'être en désaccord avec le motif de l'Adoration des bergers, motif qui n'est vraiment bien exprimé que par des figures en mouvement.



*L'Annonciation*

(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)



*Translation du corps de S. Gualbert*  
(Bas-relief de la Châsse de S. Gualbert, par Benedetto da Rovezzano)

*ANDREA FERRUCCI – BACCIO DA MONTELUPO*  
*RUSTICI – TORRIGIANO – BENEDETTO DA ROVEZZANO*

ANDREA FERRUCCI, de Fiesole (1465-1526), auquel Vasari a consacré une de ses *Vies*, fut d'abord un simple sculpteur d'ornements, qui ne tarda pas, étant donnée sa facilité naturelle, à apprendre à sculpter la figure. Dans sa jeunesse, il fit de nombreuses sculptures à Naples, au château d'Alphonse d'Aragon, mais on n'est pas encore parvenu à reconnaître la main des artistes qui ont travaillé aux sculptures si nombreuses et si belles de ce château.

De retour en Toscane, ses principaux travaux furent les *Fonts baptismaux* de Pistoia, un *Retable* à Fiesole, une statue d'*Apôtre* et un Buste de *Marcile Ficin* pour la Cathédrale de Florence, deux *Anges* pour le Dôme de Volterre et la Tombe d'*Antonio Strozzi* à S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, tombe qui fut terminée par ses élèves Maso Boscoli et Silvio Cosini.

Andrea Ferrucci est un maître moins avancé dans le style Renaissance qu'Andrea Sansovino, mais sur certains points il a de très grands rapports avec lui, par son habileté à traiter le bas-relief, par le mouvement et l'élégance de ses figures. Son chef-d'œuvre est l'*Autel de Fiesole*, qui ressemble à l'Autel de Sansovino à l'église San Spirito: ces deux œuvres n'étant elles-mêmes que le développement des beaux Autels faits à Naples par Antonio Rossellino et Benedetto da Majano.<sup>(1)</sup>

La *Vierge* en bas-relief, du Bargello, est aussi une œuvre qui se rattache très intimement à l'école d'Antonio Rossellino. C'est la même grâce, la même jeunesse, mais

(1) Voir la gravure de l'Autel de Benedetto da Majano, vol. III, page 139.



toutefois avec une préciosité et un maniérisme qui annoncent déjà la décadence du grand art chrétien.<sup>(1)</sup>

Le *S. André*, du Dôme de Florence, est plus digne d'attention. C'est une statue d'un caractère énergique où nous trouvons une méthode toute particulière de faire deviner le nu sous le vêtement, en collant la draperie sur les parties saillantes du corps



*Autel de Fiesole, par Andrea Ferrucci*

et en supprimant cette multiplicité de plis que Verrocchio et Pollaiuolo avaient mise à la mode. C'est le style même que Michel-Ange adopta dans toutes les œuvres de son âge mûr.

Nous rapprocherons d'Andrea Ferrucci ses deux élèves, Maso Boscoli et Silvio Cosini: MASO BOSCOLI (1503-1574) qui est l'auteur des deux Anges de la tombe Antonio Strozzi à S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle et qui eut la tâche trop lourde pour ses épaules de sculpter la statue de Jules II dans le Tombeau fait par Michel-Ange; SILVIO COSINI (1495-1540) qui fit la Madone de la tombe Strozzi, la Tombe Maffei à Volterre, deux Anges à Pise et divers travaux au Dôme de Milan et au Palais Doria à Gênes.

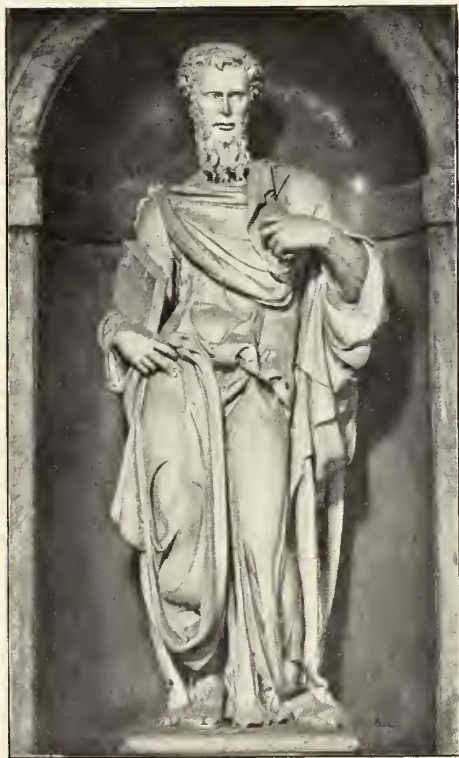
(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

La production artistique au xvi<sup>e</sup> siècle est trop abondante pour qu'il nous soit loisible de nous attarder sur ces artistes secondaires.



BACCIO DA MONTELUPO (1469-1533) est l'auteur du *S. Jean d'Or* San Michele. Au cours de cette histoire de la sculpture florentine nous sommes sans cesse ramenés à cette église, véritable Panthéon de l'art florentin. Pour ces Tabernacles érigés par les grandes Corporations de métiers, nous avons vu Orcagna sculpter une des premières statues de marbre, et nous verrons encore Jean de Bologne y travailler pendant les dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle. A vrai dire les Corporations de métiers ne mirent pas deux siècles pour orner leur église. Au début du xve siècle tous les Tabernacles avaient leurs statues; mais les anciennes statues étaient de marbre et lorsque Ghiberti eut fait les statues de bronze de S. Jean Baptiste, de S. Mathieu et de S. Etienne, les Corporations voulurent se mettre à la mode nouvelle en substituant des statues de bronze aux statues de marbre. C'est ainsi que le S. Jean Évangéliste<sup>(1)</sup> fut enlevé de son Tabernacle et remplacé par une statue de bronze faite, en 1515, par Baccio da Montelupo. L'œuvre nouvelle a beaucoup de caractère et de grandeur; malheureusement on constate déjà le manque de simplicité et l'excès dans l'ampleur des formes. Nous sommes en 1515; Michel-Ange est déjà sur l'horizon florentin, et les exagérations sont à la mode. L'œuvre de Baccio da Montelupo toutefois, surtout par la beauté de la tête, me paraît bien supérieure aux statues que firent plus tard les élèves de Michel-Ange et notamment à celles du fils de Baccio, Rafaele da Montelupo, dont la réputation a éclipsé celle de son père, mais qui n'a jamais fait une œuvre valant le S. Jean d'Or San Michele.

On attribue encore à Baccio un *Christ* en bois de la Sacristie de S. Laurent, une des plus belles figures de Christ qui existent, d'une science admirable dans le rendu des nus et d'une expression dramatique qui fait songer au Christ de Padoue de Donatello. Ce Christ aux formes fines et un peu émaciées, intéresse d'autant plus que désormais nous verrons trop souvent les



*S. André (Dôme de Florence)*  
par Andrea Ferrucci

(1) Cette statue, qui est aujourd'hui au Bargello, avait été faite vers 1340. C'est par erreur que, d'après l'opinion de M. Schmarsow, elle est encore attribuée à Giovanni Tedesco, maître qui florissait dans les premières années du xve siècle.



sculpteurs donner au Christ la musculature d'un Hercule. Devant ces corps si robustes, d'une santé si plantureuse, nous ne pourrons plus reconnaître l'homme qui a jeûné quarante jours dans le désert et qui a subi la terrible passion du Golgotha.



*Tombe d'Antonio Strozzi (partie supérieure)  
par Andrea Ferrucci, Maso Boscoli et Silvio Cosini*

RUSTICI (1474-1554), comme Baccio da Montelupo, ne nous est connu que par une ou deux de ses œuvres, mais elles sont d'une très grande importance. Les trois statues qui surmontent une des Portes du Baptistère, et qui représentent la *Prédication de S. Jean*, ont toujours été classées parmi les œuvres les plus significatives de cet âge. Vasari les trouvait si belles qu'il supposait que Léonard de Vinci y avait collaboré et avait aidé Rustici de ses dessins et de ses conseils. L'œuvre est très savante, d'une admirable exécution, et nous ne retrouverons plus dans la suite un si beau travail du bronze. Pour comprendre toute l'importance de ces statues, il faut remarquer qu'elles furent commencées en 1506, que le modèle en terre était terminé en 1509 et la fonte du bronze en 1511. Elles devancent donc les œuvres faites par Michel-Ange pour la Tombe de Jules II et les Tombes des Médicis. Rustici ne doit pas être considéré comme un imitateur de Michel-Ange, mais comme un de ceux qui, avec Andrea Sansovino, ont préparé le style de ce maître. Comme Andrea Sansovino, Rustici s'intéresse à l'étude des formes nues, mais plus que ce maître il recherche l'expression de la force, le déploiement des puissantes musculatures. Le bras nu du Pharisien jouant avec les boucles de sa longue barbe fait pressentir les bras du Moïse. Comme toujours, à partir de cette époque, et nous aurons

sans cesse à redire la même chose, cette passion pour l'étude des formes et cette volonté de reproduire surtout des formes colossales font presque complètement disparaître le sentiment religieux. L'artiste ne veut plus de la simplicité, il s'épuise en efforts pour trouver des attitudes nouvelles et compliquées, heureux surtout s'il peut mettre en relief de puissants biceps ou des épaules robustes. Il est fâcheux que ces recherches se voient dans des œuvres où elles n'ont que faire. Changeant la manière de voir la nature, les artistes auraient dû changer le sujet de leurs œuvres; et la Renaissance ne créera vraiment des œuvres logiques que le jour où elle représentera des scènes de la mythologie, où elle figurera Jupiter, Neptune ou Hercule; elle sera incohérente, irrationnelle, lorsque, continuant à traiter des sujets chrétiens, elle le fera avec des formes qui ne conviennent pas à l'expression de tels sujets.

Rustici était un artiste riche qui, n'ayant pas besoin de produire pour vivre, travaillait très lentement et suivait en cela les conseils de son maître Léonard; c'est ce qui explique que nous ne possédions qu'une seule œuvre certaine de ce maître.

Vasari toutefois dit que Rustici avait fait une *Apparition du Christ à la Madeleine* et que cette œuvre en terre-cuite avait été émaillée dans l'atelier des della Robbia. M. Bode croit que cette œuvre est celle qui se trouve aujourd'hui dans le Couvent de la Quiete, près de Florence. Je la reproduis sans pouvoir me prononcer sur son attribution à Rustici. Elle n'a pas assez de rapports avec la seule œuvre que nous connaissons de ce maître pour qu'on puisse être trop affirmatif.

On remarquera toutefois qu'elle a comme pendant, dans le même couvent, la reproduction en terre émaillée de l'*Incrédulité de S. Thomas* du Verrocchio, et ceci peut faire supposer que, pour accompagner l'œuvre du Verrocchio, on a dû choisir celle d'un artiste de mérite, et à ce moment Rustici était bien un des plus dignes d'être comparés à ce maître.

Rustici a vécu à une époque de troubles politiques peu favorable aux artistes. Sur la fin de sa vie, en 1528, ne trouvant pas à faire usage à Florence de ses talents il partit pour la France où il resta jusqu'à sa mort. Il ne subsiste rien de cette période qui dura vingt-six ans et pendant laquelle il ébaucha la statue équestre de François I, deux fois plus grande que nature.



*S. Jean d'Or San Michele  
par Baccio da Montelupo*





TORRIGIANO (1472-1528), comme Andrea Sansovino, quitta Florence dès sa jeunesse pour aller à l'étranger; mais à la différence de Sansovino il ne revint pas dans sa patrie et passa toute sa vie en Angleterre et en Espagne. Vasari, dans la Vie de

Torrighiano, nous dit que cet artiste était d'un tempérament extrêmement violent et que ses brutalités furent la cause de son départ de Florence.

L'Angleterre possède la principale œuvre de cet artiste, la *Tombe du Roi Henry VII* à Westminster. Torrighiano renonce au type des tombes adossées presque exclusivement employé en Toscane, pour adopter le système des Tombes isolées, en faveur dans les pays du nord. Sur un haut sarcophage rectangulaire portant sur le sol, sont étendues les figures couchées du roi et de la reine; aux quatre angles sont des Anges tenant des armoiries et sur les grands côtés des figures de saints.



*Christ de la Sacristie de S. Laurent  
par Baccio da Montelupo*

Plus tard Torrighiano partit pour l'Espagne et il finit ses jours à Séville.

« Quoique la fortune lui sourit, – dit Perkins<sup>(1)</sup> – l'humeur inquiète de Torrighiano le poussa à quitter l'Angleterre pour l'Espagne; n'ayant pu obtenir l'exécution des tombeaux de Ferdinand et d'Isabelle, alors en projet, il s'établit à Séville, où il resta probablement jusqu'à la fin de sa carrière. Les ouvrages qu'on lui attribue pendant son séjour dans ce pays sont: un Crucifix, une statue de S. Jérôme en terre-cuite et une Madone, le tout exécuté pour l'église des Hiéronymites à Séville et une Charité en haut-relief pour le tympan d'une des portes de la Cathédrale de Grenade. De ces travaux, le seul dont l'authenticité paraisse certaine, quoiqu'elle ne soit pas établie par des documents positifs, est la statue de *S. Jérôme*, aujourd'hui au Musée de Séville. La figure, traitée au point de vue réaliste, et modelée avec soin, représente le Saint Docteur ceint d'une draperie, un genou

(1) *Les Sculpteurs italiens*, I, page 293.



*Prédication de S. Jean. (Baptistère de Florence)*

en terre et tenant la croix d'une main, une pierre de l'autre. Comme toutes les statues espagnoles de l'époque, elle est peinte, afin de mieux exprimer la vie. »



*Apparition du Christ à la Madeleine*

« Le S. Jérôme est tellement supérieur, à tous égards, à la Vierge en terre-cuite et de grandeur naturelle du Musée de Séville, attribuée à Torrigiano, que nous pouvons affirmer, sans crainte de nous tromper, qu'il ne peut en être l'auteur.... Quant à la Charité de la Cathédrale de Grenade il paraît incontestable que ce n'est pas l'ouvrage de Torrigiano, mais plutôt celui de Diego de Ailoe, l'architecte même de l'édifice. »

Torrigiano est le premier grand sculpteur florentin ayant passé toute sa vie hors de Florence. Il s'en suivit qu'il n'exerça aucune action sur l'école florentine, et ainsi sa



vraie place est plus dans l'histoire de l'art anglais ou espagnol que dans l'histoire de l'art florentin.



BENEDETTO DA ROVEZZANO (1474-1556), qui eut une très longue et très brillante carrière de sculpteur, est avec Andrea Sansovino, le véritable représentant de l'art

florentin dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Il est le dernier écho de la grâce florentine avant les tours de force de l'école de Michel-Ange.



*Incrédulité de S. Thomas (d'après Verrocchio)*



*Cheminée du Palais Borghese*

Il faut remarquer que Michel-Ange quitta Florence de très bonne heure, avant d'avoir encore produit aucune œuvre très nettement caractéristique de son style; Michel-Ange n'agit vraiment sur le milieu florentin que par les Tombes des Médicis faites de 1421 à 1431. Jusque là la scène est occupée à Florence par des artistes indépendants de lui, tels qu'Andrea Sansovino et Benedetto da Rovezzano. Pour connaître l'art florentin à cette époque, ce n'est donc pas Michel-Ange qu'il faut considérer, mais les artistes qui, n'étant pas allés à Rome, n'ayant pas quitté leur patrie, ont conservé plus fidèlement les traditions de l'art national.

Au nombre de ces traditions figurait l'art décoratif, cet art dont Michel-Ange, trop exclu-

sivement absorbé par l'étude de la figure humaine, se désintéressa si absolument. Si nous ne regardions que les œuvres de Michel-Ange, nous pourrions croire que l'art déco-



ratif disparut complètement à Florence dès le début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, tandis que, avec des hommes tels que Benedetto da Rovezzano, nous allons le voir pendant quelque temps encore briller d'un vif éclat.

Dans l'époque que nous étudions la discussion des questions de date n'a plus la même importance que lorsque nous nous occupions des grands créateurs du début du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, aussi nous ne leur apporterons plus la même attention. Vasari du reste qui a connu la plupart de ces artistes nous a conservé un récit plus fidèle de leur vie et nous pouvons suivre son texte sans trop risquer de nous égarer.

Vasari cite comme une des premières œuvres de Rovezzano la *Cheminée du Palais Borgherini*, qui a été acquise en 1883 par le Musée du Bargello. Par la disposition générale, surtout par sa large frise sculptée, cette cheminée rappelle celle de Giuliano da San Gallo au Palais Gondi. Dans l'époque précédente nous n'avons eu à citer aucune cheminée, et c'est là un petit fait dont il convient de tirer la philosophie. Au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les artistes sont toujours occupés à de grands travaux pour les églises et les édifices publics, ils sculptent des chapelles, des tabernacles, des chaires. Au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, les citoyens, oubliant l'exemple donné par les Médicis, ne demandent plus aux artistes des travaux ayant une destination publique, ils les font travailler pour décorer l'intérieur de leurs habitations, et c'est ainsi que nous voyons consacrer par les Borgherini, pour faire une cheminée de salon, l'argent qu'un Tornabuoni, un Rucellai, un Sassetti, un Strozzi, eussent employé à édifier un monument dans une église.

En 1512 Benedetto da Rovezzano fit la *Tombe du Gonfalonier Piero Soderini*, pièce importante dans l'histoire florentine, qui fait suite aux Tombes élevées aux Secrétaires de la République, Leonardo Bruni et Marsuppini, et aux Tombes des Médicis faites par Donatello et Verrocchio. Elle appartient à cette période troublée et



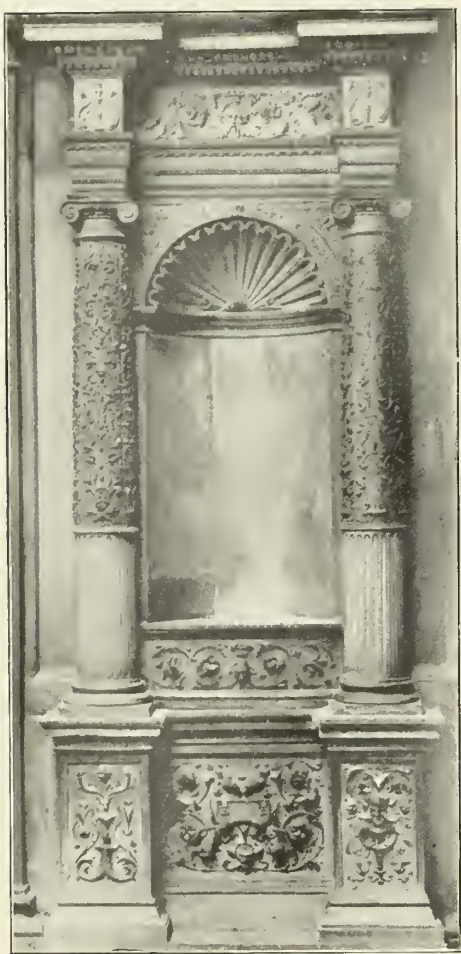
*Tombe du Gonfalonier Piero Soderini*

incertaine de la République florentine qui s'emplace entre la chute des Médicis et le retour de leur branche cadette. Faut-il dire que l'incohérence de l'œuvre de Benedetto



da Rovezzano exprime les incertitudes et la tristesse de cette époque? Il y a évidemment un affaiblissement du sentiment religieux, caractérisé par l'absence de toute figure et de tout symbole; il y a aussi un sentiment nouveau, le sentiment de la tristesse qui, pour la première fois, apparaît dans une Tombe florentine. Pour la première fois, au lieu de couvrir leurs tombes de fleurs, les sculpteurs, par des têtes de mort et des ossements, veulent dire la misère et le néant de la vie. Au lieu de nous dire ce que notre âme deviendra après son départ de cette vie, au lieu de porter nos regards vers le ciel, ils les abaissent vers la terre et nous montrent ce que les vers et la pourriture feront de notre corps.

Les mêmes motifs, plus développés encore, se remarquent dans la *Tombe de Bindo Altoviti*, à l'église des SS. Apôtres, où le devant du sarcophage est décoré d'un motif de crânes autour duquel des serpents sont enroulés.



*Stalle du Bargello*



*Ornements  
de la Châsse de S. Jean Gualbert*

En 1505, Benedetto da Rovezzano commençait pour l'Abbaye de Vallombreuse la *Châsse de S. Jean Gualbert*. Cette œuvre qui, en 1530, n'était pas encore terminée eut beaucoup à souffrir lors du siège de Florence; on la mit en pièces et l'on brisa les têtes de la plupart des bas-reliefs. Heureuse Florence, qui n'a vu qu'un jour les fureurs populaires briser ses œuvres d'art, tandis qu'en France, à deux reprises et pendant de longues années, les haines religieuses et les haines politiques se sont acharnées à détruire toutes nos richesses! <sup>(1)</sup>

Malgré les mutilations que ces bas-reliefs ont subies nous pouvons encore en constater la grande beauté. C'est l'art même de Mino da Fiesolè et de Benedetto da Majano que nous reconnaissons dans ces scènes si habilement composées, dans cette multitude de petites figures disposées sur plusieurs plans, dans le style délicat des draperies, dans le naturel et la vérité des attitudes. Sous l'action de Michel-Ange et de Bandinelli, cet art léger et gracieux ne tardera pas à disparaître pour faire place

(1) Les fragments conservés au Bargello sont les suivants: 1. S. Pietro igneo traverse les flammes; 2. S. Jean Gualbert délivre le moine Florenzio de la vision du démon; 3. Mort et obsèques de S. Gualbert; 4. Translation du corps de S. Gualbert; 5. L'assaut des hérétiques; 6. Seize morceaux décoratifs, pilastres, frises, etc.



*Autel de la Trinité (fragment)*

S. Gualbert nous montre mille exemples de la richesse de son imagination et de la pureté de son goût dans la disposition des plus gracieuses arabesques.

Plus brillantes encore sont les deux *Stalles* de pierre, aujourd'hui au Bargello, et surtout l'*Autel* de la Trinité, qui est de beaucoup sa plus belle œuvre au point de vue décoratif. Nous en reproduisons un fragment qui montrera toute la beauté du style de Benedetto da Rovezzano et son habileté à associer les figures aux éléments de pure décoration.

En 1512 l'Œuvre du Dôme commanda aux principaux artistes florentins une série de statues d'Apôtres, destinées à décorer les grands piliers supportant la coupole de Brunelleschi. Quelques années auparavant, cette commande avait été allouée à Michel-Ange, mais cet illustre maître ayant été attiré et retenu à Rome par Jules II ne put satisfaire à ses engagements. Il ne fit qu'une ébauche, celle du *S. Mathieu*, qui se voit aujourd'hui dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts. L'Œuvre du Dôme voyant qu'elle ne pouvait plus compter sur Michel-

aux tours de force de maîtres plus savants, mais moins délicats et moins sensibles.<sup>(1)</sup>

Avant l'entrée en scène de Michel-Ange les trois plus beaux monuments du début du XVI<sup>e</sup> siècle sont les Tombes de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple d'Andrea Sansovino, la Prédication de S. Jean Baptiste de Rustici et la Châsse de S. Jean Gualbert de Benedetto da Rovezzano.

Il faut aussi admirer dans cette Châsse la grande beauté des ornements. Benedetto da Rovezzano, suivant l'exemple d'Andrea Sansovino, emploie les objets les plus divers comme élément de décoration. Dans le fragment que nous reproduisons on reconnaîtra des chandeliers, des encensoirs, des bénitiers portatifs, etc. Benedetto da Rovezzano toutefois ne renonce pas à la décoration classique et le Monument de



*S. Jean apôtre  
du Dôme de Florence*

(1) Voir la gravure d'un de ces bas-reliefs en tête du chapitre.



Ange répartit sa commande entre les artistes qui étaient alors considérés comme les meilleurs de l'école. C'est ainsi que nous avons le *S. André* de Ferrucci, le *S. Jacques* de Jacopo Sansovino et le *S. Pierre* de Bandinelli. Cette série fut terminée plus tard par Vincenzo de' Rossi et par Giovanni dell'opera. Benedetto da Rovezzano obtint la commande d'une statue; mais le peu de caractère de son œuvre nous montre qu'il n'était pas fait pour ces travaux de grande statuaire; et ceci nous prouve une fois de plus qu'il n'appartenait pas à cette nouvelle école de la Renaissance si passionnée pour l'étude des statues en ronde bosse et qu'il excellait surtout, fidèle aux traditions du *xv<sup>e</sup>* siècle, à ciseler de délicates arabesques et à ordonner savamment les mille complications de scènes historiques traduites en bas-relief.

En 1525 Benedetto da Rovezzano alla en Angleterre où il commença la Tombe du cardinal Wolsey. Le cardinal étant tombé en disgrâce, le roi Henri VIII s'appropriä le monument et le fit terminer pour lui. Malheureusement cette œuvre importante fut détruite en 1626, à la suite d'un arrêt du Parlement.

Rentré à Florence, Benedetto perdit la vue et ne fit plus aucun travail. Quoiqu'il soit mort seulement en 1552, toutes ses sculptures en Toscane sont antérieures à 1524.



*Madone du Bargello, par Andrea Ferrucci*



*S. te Christine, de Bolsena*

## GIOVANNI DELLA ROBBIA

1469 - 1527

LE respect des traditions du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, que nous avons signalé dans les œuvres des maîtres précédents, fut surtout remarquable dans celles de Giovanni della Robbia, dont l'atelier conserva si fidèlement l'esprit religieux et les formes de l'art du Quattrocento pendant tout le premier quart du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Giovanni était maintenu dans cette tradition par l'exemple de son père qui, dans sa verte vieillesse, resta jusqu'en 1525 l'âme de cet art religieux qui a rempli de chefs-d'œuvre tant de couvents de la Toscane.

Andrea della Robbia avait eu sept enfants : deux, Antonio et Francesco, ne nous sont connus que par leurs noms ; deux autres, Marco et Paolo, revêtirent l'habit des Dominicains, et l'un d'eux, en religion fra Ambrogio, a fait quelques œuvres de sculpture ; on possède de lui une *Nativité du Christ*, datée de 1504, au Couvent de Santo Spirito.<sup>(1)</sup> Un autre fils d'Andrea, Luca, travailla à Rome et fit, sur l'ordre de Raphaël, les pavages en terre-cuite des Loges du Vatican et de nombreuses œuvres de même nature. Girolamo a passé toute sa vie en France, où il fit d'importants travaux de sculpture et d'architecture. Je renvoie le lecteur, pour l'étude des œuvres de ces artistes et, notamment pour celles de Girolamo, à l'ouvrage de MM. Cavallucci et Molinier.

Je ne parlerai ici que des œuvres de Giovanni, qui fut, à Florence, le dernier représentant de l'art des Della Robbia.

Mais auparavant il est une question que nous devons nous poser : c'est celle de savoir s'il y eut à Florence d'autres ateliers que celui des Della Robbia ayant produit des terres-cuites émaillées.

(1) Voir sur ces deux fils d'Andrea l'article de M. le comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1889, page 82.



Nous connaissons un artiste, Benedetto Buglioni, né en 1461, qui a possédé le secret de l'émail et qui a fait un certain nombre de travaux, dont un nous a été conservé : c'est le *Tympan de la Badia de Florence*, œuvre qui a beaucoup de rapports avec le Tympan de Pistoie d'Andrea della Robbia, et qui prouve que Benedetto Buglioni était un élève

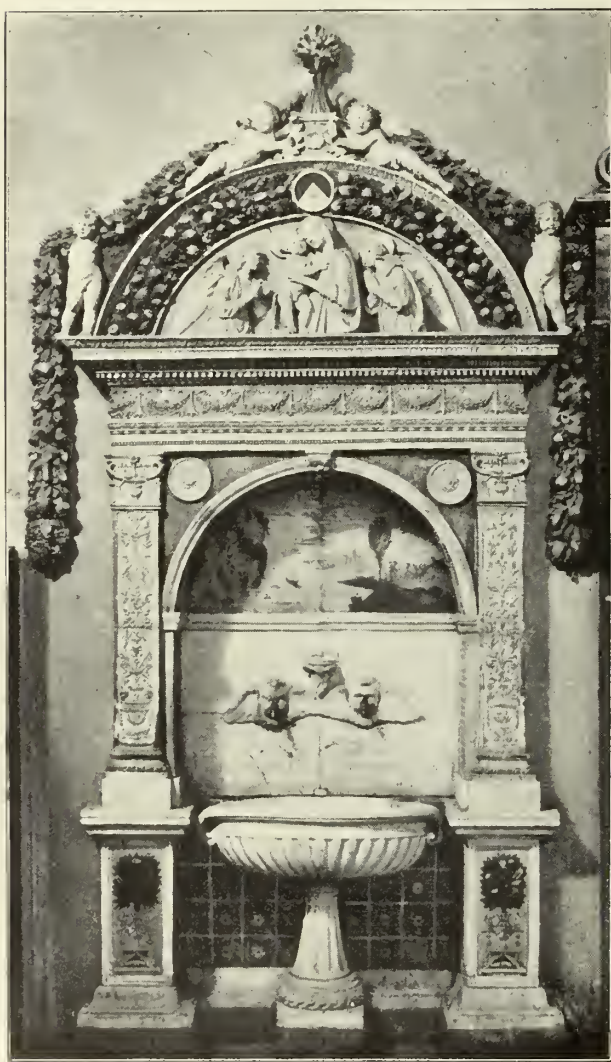


*Tympan de la Badia de Florence, par Benedetto Buglioni*

ou, tout au moins, un imitateur de ce maître. Mais il ne semble pas que Benedetto Bu-

glioni ait réussi à créer une école, car le seul élève que nous lui connaissons, Santi Buglioni, est entré dans l'atelier de Giovanni della Robbia et a travaillé sous sa direction.

Je ne pense pas qu'il ait existé à Florence, au *xv<sup>e</sup>* siècle, un autre atelier que celui de Benedetto Buglioni ; car, parmi le grand nombre des terres émaillées qui nous sont parvenues, il est impossible de déterminer un groupe d'œuvres de valeur qui puisse faire supposer une direction différente de celle des Della Robbia. Presque toutes les terres émaillées que l'on ne peut pas rattacher à l'art d'Andrea ou de Giovanni sont des œuvres assez secondaires. S'il y eut des ateliers à côté de celui des Della Robbia, on peut dire, dans tous les cas, qu'ils n'ont rien inventé, et qu'ils n'ont fait que reproduire, en les défigurant, les modèles créés par les Della Robbia.

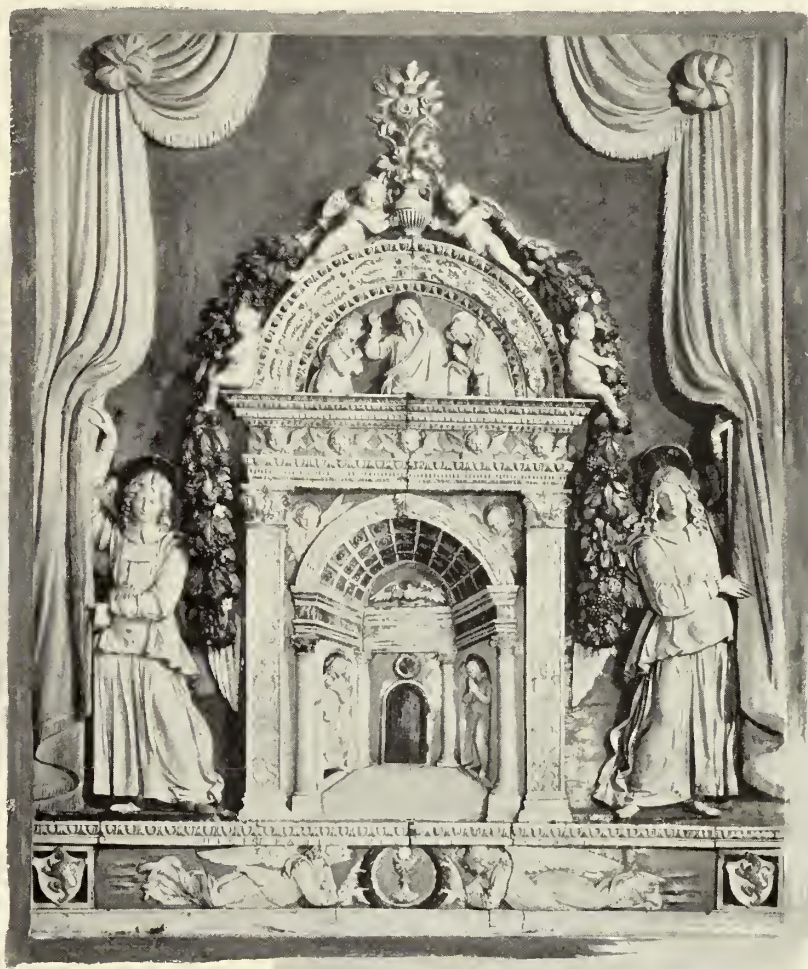


*Lavabo de Ste Marie Nouvelle, à Florence*

sovino et de Rustici, avec lesquels nous savons du reste qu'il a collaboré. Si les critiques hésitent à parler ainsi, c'est parce qu'il faut aller chercher les plus belles œuvres de Gio-

Sans être un aussi grand maître que Luca et Andrea, Giovanni fut néanmoins un artiste de valeur, digne d'occuper une place aux côtés mêmes d'Andrea San-

vanni dans de petites cités de la Toscane ou de l'Ombrie, à Barga, à la Verna, à Arezzo ou à Bibbiena ; c'est surtout parce qu'on ne les sépare pas suffisamment de celles de ses vulgaires successeurs. Le Bargello où l'on voit un grand nombre d'œuvres médiocres faussement attribuées à Giovanni ou à son atelier, contribue à entretenir cette fâcheuse confusion.



*Tabernacle des SS. Apôtres, à Florence*

Pour juger Giovanni il faut donc distinguer avec soin ses œuvres de celles de ses imitateurs. Or si nous le jugeons, soit d'après les œuvres de sa première manière inspirées du style d'Andrea, telles que le Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, soit d'après les œuvres plus personnelles de sa seconde manière, telles que la Nativité de la Verna, l'Assomption de Barga et la Madone d'Arezzo, nous reconnaitrons qu'il était un artiste d'une réelle valeur, digne encore de porter le nom si illustre des Della Robbia.

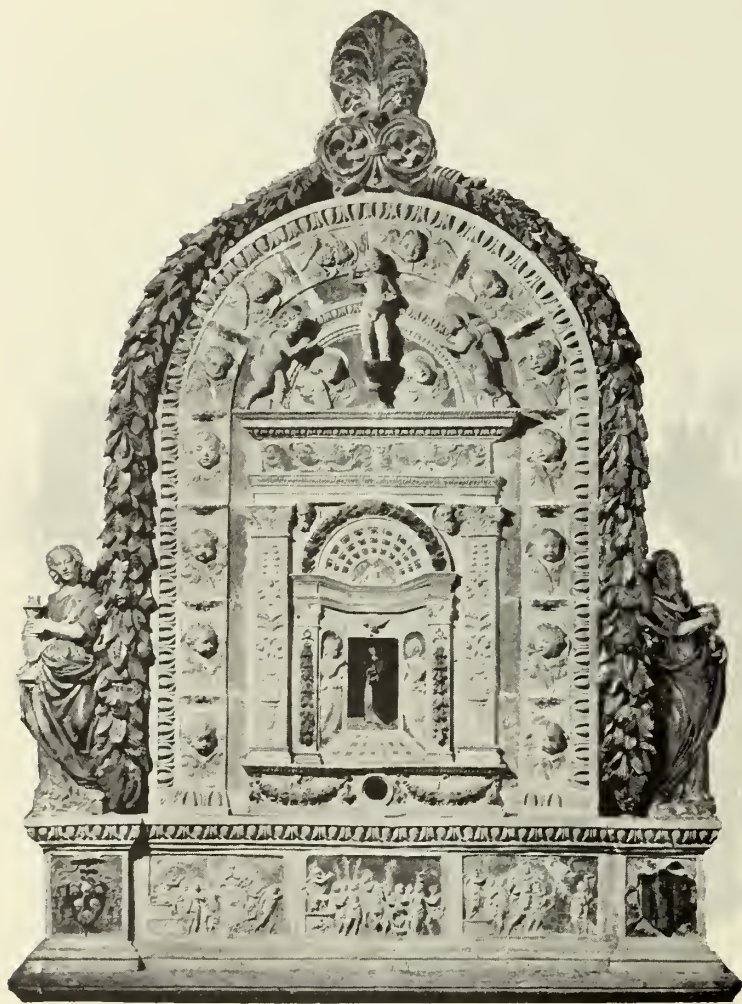
Relativement aux idées exprimées, Giovanni n'apporte aucune modification à l'art de son père. Comme lui, il est tout entier et exclusivement au service de l'art religieux. Dans quelques unes de ses œuvres, par exemple dans les bustes de la Certosa, suivant en cela le mouvement de l'art florentin, Giovanni imite quelques formes de la statuaire



romaine, mais il ne le fait qu'avec la plus grande timidité et la plus grande réserve : ces emprunts ne vont jamais jusqu'à modifier le fond de sa pensée, qui reste toujours profondément chrétienne.

Comme point de départ pour connaître le style de Giovanni, nous avons les œuvres suivantes dont la date est certaine :

- 1497. – Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle.
- 1513. – Retable de San Medardo in Arcevia.
- 1520. – Autel du Camposanto de Pise.
- 1521. – Pietà, du Bargello, provenant de l'église de l'Annonciation.
- 1521. – Nativité, du Bargello.
- 1522. – Médaillons de Saints, de la Certosa.



Tabernacle de Bolsena

La découverte du document, nous faisant savoir que Giovanni fut l'auteur du Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, est un fait très important pour la détermination du style de ce maître. Elle nous montre que Giovanni fut de bonne heure un artiste habile et qu'il commença par imiter très fidèlement le style de son père. D'autre part, la date du Retable de San Medardo in Arcevia, connue depuis peu de temps,<sup>(1)</sup> nous prouve que, dès 1513, Giovanni s'était créé un style personnel ; et, en prenant comme terme de comparaison ce Retable, ainsi que les œuvres certaines de Pise et du Bargello, nous pourrions parvenir à distinguer, au milieu des innombrables terres-cuites de la Toscane, celles qui sont l'œuvre de ce maître.

Le *Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle*, fait en 1497, est une œuvre assez belle pour qu'on ait pu l'at-

(1) *Nuovi documenti sull'altare robbiano nella Chiesa di San Medardo in Arcevia*, par M. ANSELMO ANSELMi (*Archivio storico dell'Arte*, 1888, pag. 359).

tribuer à Andrea, jusqu'au jour où un document nous a appris que l'œuvre était de Giovanni. Il est vrai qu'on ne se trompait pas beaucoup en songeant à Andrea, car le Lavabo de Giovanni n'est qu'une imitation des œuvres de son père. La Vierge entre deux Anges, qui décore le tympan, est une réplique de la Madone de l'Œuvre du Dôme et de la Vierge entre deux Saints de l'Académie des Beaux-Arts; et l'architecture même du Lavabo, avec ses arabesques, est la copie des Retables d'Andrea. Giovanni ne fait pas ici de grands efforts d'imagination. Le seul caractère particulier le distinguant de son père dans cette œuvre est la surcharge de l'ornementation, qui se manifeste par la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe sur les côtés du Lavabo.

Ce goût pour la complication, pour la richesse, pour le luxe des ornements, sera un des caractères persistants de l'art de Giovanni. Nous le retrouverons dans l'autel de S. Médard, de 1513, et dans les dernières œuvres de sa vie.

L'emploi de la guirlande entourant le tympan n'était pas une invention de Giovanni. Ce maître, avant de devenir un créateur, a beaucoup regardé autour de lui;

il ne se contente pas d'imiter son père, il fait de nombreux emprunts aux plus illustres artistes de son époque. Ce motif d'une guirlande soutenue par de petits enfants est emprunté au tombeau Marsuppini de Desiderio da Settignano. Andrea était un trop grand maître pour consentir à imiter l'art de ses contemporains et il reste toujours fidèle aux formes qu'il invente lui-même. Giovanni, moins personnel, se fait une manière en adoptant et en fusionnant les idées à la mode; et ici il accueillait un des motifs les plus heureux du *xv<sup>e</sup>* siècle, un de ceux qui avaient rencontré le plus grand succès à Florence.



*Madone et Saints, de Galliciano*





*Jugement dernier, de Volterre*

nacle, deux figures d'Anges écartant des rideaux sont assez belles pour qu'on ait pu parfois attribuer ce Tabernacle à Andrea. On notera le style très avancé des arabesques.

S'il y a des doutes pour l'attribution du Tabernacle des SS. Apôtres à Giovanni, je pense qu'il ne saurait y en avoir pour l'attribution à ce maître du *Tabernacle de Bolsène*. Giovanni, qui, dans le Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, avait emprunté à Desiderio le motif de son encadrement de guirlandes, montre ici quelle profonde impression ce maître avait exercée sur lui et il copie, presque trait pour trait, le Taber-

On remarquera les formes des enfants soutenant les guirlandes, qui sont plus grosses que dans les œuvres d'Andrea, et qui nous indiquent la tendance de Giovanni à renoncer aux formes délicates familières à son père.

Un dernier trait à noter est le développement du tympan, qui, surtout par le fait de sa large guirlande, prend plus d'importance qu'il n'en avait ordinairement dans les œuvres d'Andrea.

Par analogie avec le Lavabo de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, en raison de la grande dimension du tympan, de l'épaisse guirlande qui l'entoure, des formes très lourdes des enfants qui soutiennent cette guirlande, je crois pouvoir attribuer à Giovanni le *Tabernacle de l'église des SS. Apôtres* à Florence. Aux côtés du Taber-



*S. François instituant le Tiers Ordre, de Volterre*



nacle de Desiderio à San Lorenzo, notamment le joli motif du tympan représentant l'enfant Jésus debout, les pieds posés sur le calice de l'Eucharistie.

Aux côtés du Tabernacle, deux figures d'Anges tenant des candélabres sont tout à fait différentes des figures d'Andrea et nous montrent le style de Giovanni se manifestant sous une forme originale. Mais, là surtout où il affirme sa personnalité, où il s'éloigne complètement du style de son père, c'est dans les jolis bas-reliefs de la prédelle, représentant trois scènes de la vie de S.<sup>te</sup> Christine : scènes bien ordonnées, d'une vive allure et spécialement intéressantes par ce fait que tous les personnages sont nus ou vêtus d'armures collantes.

On dit que les bas-reliefs de Bolsène ont été exécutés aux frais du cardinal Jean de Médicis, plus tard pape sous le nom de Léon X, quand il résidait à Bolsène en qualité de légat du Saint-Siège. Comme, dans aucune autre œuvre de l'école des Della Robbia, nous ne retrouverons une telle recherche de l'étude des formes nues, on pourrait voir là une action spéciale exercée par le cardinal Jean de Médicis. Giovanni, en adoptant ce style, a voulu plaire aux Médicis qui, dans les arts plastiques, furent les véritables promoteurs du style de la Renaissance.



*Lavabo de l'église San Nicolò da Tolentino, à Prato*

Avant d'aller plus loin, avant d'étudier les œuvres qui appartiennent à la seconde manière de Giovanni, et qui constituent un style personnel, il faut parler de quelques travaux de caractère mal déterminé, que nous aurions pu classer dans les dernières années de la vie d'Andrea, mais qui doivent plutôt être attribués à son fils ou à ses élèves.

La *Vierge* de Gallicano, par exemple, qui est une belle œuvre, assez différente des Vierges d'Andrea, représente un style moins pur et déjà plus avancé. Ces figures si par-



ticulièrement allongées, ces plis durs dessinant mal les formes, cet enfant à la pose tourmentée, ces saints qui ressemblent à des bellâtres, ce n'est plus l'art d'Andrea, et il suffit de comparer la partie principale du Retable avec les figures du tympan et de la prédelle, qui sont copiées sur des œuvres de ce maître, pour comprendre la différence des deux styles. Il est possible que cette Vierge soit l'œuvre de Giovanni, mais on doit reconnaître que c'est une des œuvres dans lesquelles on retrouve le moins les formes familières à l'école des Della Robbia.

Dans le *Jugement dernier* de Volterre, daté de 1505, la figure de l'Archange S. Michel est digne d'Andrea, mais le style des Anges qui entourent le Christ ne rappelle plus du tout le style de ce maître et rend plus vraisemblable l'attribution à Giovanni. On remarquera le rapport qui existe entre la figure nue agenouillée devant l'Archange S. Michel et les figures d'infirmes de deux des médaillons de la Loggia San Paolo, que nous avons précédemment proposé d'attribuer à Giovanni. <sup>(1)</sup>



*La Nativité, de la Verna*

core dans tous ses éléments essentiels le style d'Andrea; mais l'exécution est de qualité secondaire. Les figures d'Anges sont trop courtes, les figures de la Vierge et du Christ



*La Nativité, de Barga*

avant l'Archange S. Michel et les figures d'infirmes de deux des médaillons de la Loggia San Paolo, que nous avons précédemment proposé d'attribuer à Giovanni. <sup>(1)</sup>

Comme œuvre très voisine du style d'Andrea, je cite encore le *S. François instituant le Tiers Ordre*, de Volterre. C'est une des œuvres où l'on pourrait avec le plus de vraisemblance supposer une collaboration du père avec le fils; le père ayant modelé l'admirable figure de S. François, et le fils, les figures lourdes et mal drapées des deux Saints placés à ses côtés.

Le *Couronnement de la Vierge* qui décore le tympan de l'église Ognissanti à Florence présente en-

(1) Voir le troisième volume de la *Sculpture Florentine*, page 180.



manquent de finesse et les draperies sont imparfaitement étudiées. On remarquera que le groupe du Couronnement de la Vierge a été reproduit trait pour trait dans le Tympan de la porte de l'Hôpital du Ceppo, à Pistoie.

Le joli *Lavabo* de l'église San Nicolò da Tolentino, à Prato, est daté de 1520. M. Giulio Carotti, dans un article qui prouve une étude très attentive des travaux des Della Robbia, <sup>(1)</sup> pense que l'œuvre n'est pas de Giovanni, mais d'un jeune artiste qui ressemblait plus à Andrea qu'à Giovanni, et il propose d'attribuer aussi à cet artiste inconnu le Tabernacle de l'église des SS. Apôtres à Florence. La discussion de M. Giulio Carotti est très intéressante, mais je persiste toutefois à reconnaître dans le *Lavabo* de Prato, sinon la main de Giovanni, du moins les traits caractéristiques de sa manière. Je les reconnais dans les arabesques des pilastres, semblables à celles des Fonts baptismaux de Cerreto Guidi, dans la lourde guirlande qui entoure le tympan et retombe jusqu'à terre, dans les plis trop sommairement traités des Anges adorant l'enfant Jésus, surtout dans les formes grosses des enfants nus qui surmontent le tympan ou soutiennent la fontaine du *Lavabo*. Il est vrai que la Vierge ne rappelle pas le type ordinaire des Vierges de Giovanni, mais cela ne doit pas nous surprendre, étant donné que Giovanni n'a pas craint d'imiter fréquemment le style de ses contemporains.

Après avoir réuni les œuvres de caractère incertain par lesquelles Giovanni se rattache soit à l'art de son père, soit à l'art de Desiderio, nous allons étudier une série



*La Nativité, de Città di Castello*

(1) *Archivio storico dell'Arte*, 1891, page 113.



d'œuvres, que l'on peut considérer comme représentant une seconde manière et dans lesquelles il s'affirme avec une véritable personnalité.

Giovanni n'a pas la pureté de style de son père et il ne s'est pas préoccupé au même degré que lui de la beauté des lignes ; mais il se montre son disciple fidèle par ses recherches expressives. Plus qu'Andrea encore il anime et complique la composition, se



*La Nativité, de Bibbiena*

passionnant pour la richesse et le brillant du décor. Il était dans la destinée de l'art des Della Robbia de se rapprocher de plus en plus de la manière des peintres. Giovanni trouvait le procédé de l'émail trop lent et trop insuffisant ; et il le supprimait souvent pour colorer directement la terre cuite. Ainsi il pouvait nuancer avec plus de finesse le coloris des mains et du visage, donner plus de force aux colorations des vêtements et reproduire avec plus de détails les fonds de paysage. Mais il n'est pas démontré que ses efforts aient été suivis d'une réussite complète. Nous restons hésitants devant de telles tentatives, et si l'art de Luca et d'Andrea, dans son extrême simplicité, s'impose à nous avec toute l'autorité des véritables

chefs-d'œuvre, il nous semble que Giovanni, dans ses recherches trop compliquées, ait réellement demandé à la sculpture plus qu'elle ne pouvait donner et qu'il ait, par la prédominance accordée aux colorations, trop sacrifié cette puissance de la ligne qui doit toujours rester l'essence même de toute œuvre sculptée. Remarquons toutefois qu'en peignant ses sculptures Giovanni ne faisait que reprendre cet emploi de la polychromie qui avait eu tant de succès pendant tout le cours du Moyen-âge.

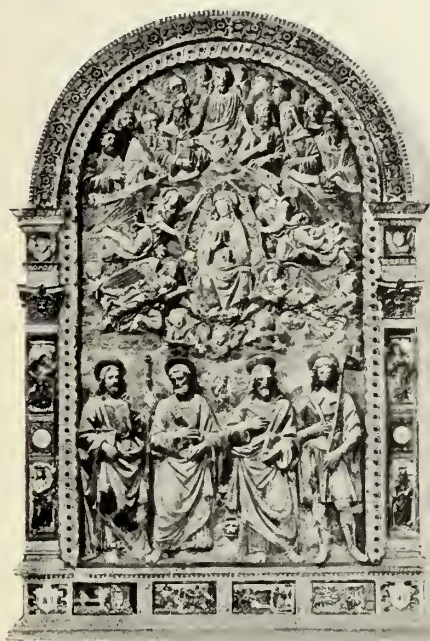
Les œuvres de Giovanni dont nous allons parler ont été faites de 1510 à 1527. Nous n'essaierons pas d'établir entre elles une classification chronologique. Ce serait une étude difficile à faire et ne présentant qu'un faible intérêt. Nous adopterons pour parler de ces œuvres la division par ordre de sujets.



LA NATIVITÉ. — Il semble que le motif de la *Nativité* ait été le motif favori de Giovanni. Il n'a fait aucune œuvre qui soit plus belle que les *Nativités* de Barga, de la Verna, ou de Città di Castello.

La *Nativité* de l'église des Capucins de Barga est le point culminant de l'art de Giovanni. A ce moment, il est moins hâtif que dans les œuvres postérieures à 1520, il est plus voisin de l'art de son père et conserve encore intacte toute l'ardeur de sa foi chrétienne. L'œuvre est

exquise de sentiment; la Vierge se penchant vers l'enfant Jésus est une admirable figure exprimant toutes les joies de l'amour maternel. Les Saints qui entourent la Crèche, S. Jérôme et S. François, sont d'un sentiment moins ascétique que dans les œuvres d'Andrea, de formes moins décharnées, et, comme la Vierge et Saint Joseph, portent sur leurs visages l'expression du plus tendre amour. Le sommet de la composition est orné de têtes de Chérubins et de figures d'Ange, disposées avec une véritable entente du sentiment décoratif.<sup>(1)</sup>



*L'Assomption, de Pise*

La *Nativité* de la Verna, aussi fine d'exécution que celle de Barga, la rappelle dans ses traits essentiels et n'en diffère que par le groupe des Anges chantant dans le ciel.<sup>(2)</sup>

Dans l'*Adoration des bergers* de Città di Castello la disposition du motif principal est sensiblement la même; mais les figures des Saints sont remplacées par des bergers, et le fond de la composition, au lieu d'être uni, représente des mouvements de collines, au travers desquel-



*L'Assomption, de Barga*



*La Déposition de la Croix  
du Borgello*

(1) Pour les principales œuvres de Giovanni je donnerai quelques indications sur la manière dont elles sont colorées. Dans la *Nativité* de Barga la Vierge a une robe porphyre, un manteau bleu à revers jaunes et un voile blanc; S. Joseph a une robe bleue, et un manteau jaune à revers verts. Le S. François est en vert pâle et le S. Jérôme en gris bleu.

(2) Les principales couleurs employées sont le bleu, le bleu cendré, le gris vert et le jaune. On remarque une grande variété dans les cheveux qui sont blonds, blancs, bruns ou noirs.



les cheminent des bergers avec leurs troupeaux. — L'œuvre est d'aussi belle qualité que la *Nativité* de Barga.

La *Nativité* de Bibbiena a beaucoup de rapports, par la disposition générale, avec la *Nativité* de Città di Castello, mais elle est d'une époque plus tardive. Giovanni connaissait les œuvres de Raphaël, à qui il a emprunté la figure de S. Joseph.

Une *Nativité* du Bargello présente cette intéressante particularité qu'elle est datée de 1521. Elle est très loin d'égaler

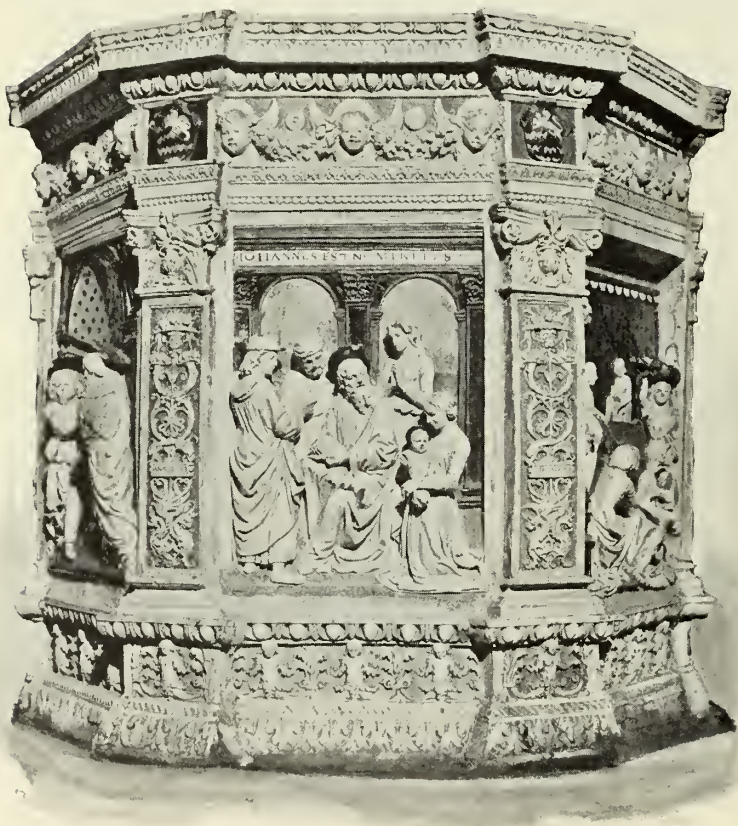
en beauté les œuvres précédentes et elle nous prouve que, vers 1521, l'atelier de Giovanni

livrait des œuvres bien secondaires.

Cette œuvre, signée et datée, étant placée au Musée National de Florence, sert le plus souvent de base aux jugements que l'on porte sur le style de Giovanni et peut justifier la trop grande sévérité de certains critiques.

L'*Adoration des bergers* de l'église S.<sup>te</sup> Claire de Monte Sansavino, qui rappelle l'*Adoration des bergers* de Città di Castello, n'est pas d'une qualité supérieure à la *Nativité* du Bargello.

A un degré inférieur encore sont la *Nativité* de S.<sup>te</sup> Marie delle Grazie, dans le Casentino, la *Nativité* de Poppi et une *Nativité* du Bargello. Dans ces deux dernières œuvres, qui sont une réplique l'une de l'autre, on voit dans le sommet



Fonts Baptismaux de Cerreto Guidi

une ronde d'anges, copiée sur le retable d'Antonio Rossellino, à Naples. Ce sont là des œuvres grossières et tardives, dans lesquelles, sans doute, Giovanni n'a pas eu la moindre part.



L'Annonciation, de la Casa Sorbi, à Florence



L'ASSOMPTION. – L'*Assomption* de l'église des Capucins de Barga est d'une beauté égale à la *Nativité* de la même église. Ce sont les chefs-d'œuvre du maître. Le motif de Giovanni est traité dans la forme même adoptée par Andrea dans la Madone de la Cintola, de la Verna. La comparaison des deux œuvres montrera les différences qui existent entre le style de Giovanni et celui d'Andrea. Si Giovanni est très inférieur à Andrea dans le style des figures et, notamment, dans les figures de Saints agenouillés autour du tombeau de la Vierge, il montre plus de richesse d'invention dans le groupe des Anges et dans la disposition de la prédelle, qui est tout à fait exquise. On admirera l'expression de bonheur que Giovanni a si bien su rendre dans le visage de la Vierge. <sup>(1)</sup>

Il existe à Barga, dans l'église des Religieuses, une autre *Assomption* qui, sans avoir la même valeur que celle des Capucins, doit être considérée comme une œuvre de Giovanni. Une répétition partielle de cette œuvre est à l'église de S.<sup>te</sup> Marie à Casavecchia de S. Casciano. <sup>(2)</sup>

C'est le motif de l'*Assomption* que représente le Retable du Camposanto de Pise, œuvre certaine de Giovanni, datée de l'année 1520. La belle disposition de la Vierge dans le ciel, entourée par les Anges et la



Madone entourée de Saints, d'Arezzo

Cour céleste, les nobles et majestueuses figures des Saints placés à ses pieds, nous rappellent les grands Retables des peintres de la fin du xve siècle, des Pérugin et des Botticelli.

L'*Assomption* de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie, présente de grandes analogies avec l'*Assomption* de Pise et c'est un argument non négligeable pour justifier l'attribution à Giovanni des sculptures de cet Hôpital.

(1) Colorations. La Vierge a une robe porphyre et un manteau blanc. S. Thomas a une robe verte et un manteau porphyre; l'Evêque, une robe gris vert et un manteau bleu pâle. Les Anges sont colorés en blanc, en jaune, en vert et en porphyre.

(2) Photographie Alinari, num. 10087.



DÉPOSITION DE LA CROIX. — La *Déposition de la Croix* du Bargello est une des meilleures œuvres de Giovanni qui existent à ce Musée. C'est déjà toutefois un œuvre tardive : les deux Anges, qui volent dans le ciel et qui rappellent les Anges de Verrocchio, ne valent pas les Anges créés par Giovanni en imitation de ceux d'Andrea, notamment les

Anges de la *Nativité* et de l'*Assomption* de Barga. On remarquera la grande importance prise par le paysage où, dans le lointain, est représentée, non plus en émail, mais simplement en peinture, toute une foule de petits personnages. La beauté de cette œuvre consiste surtout dans les figures expressives de la Vierge, de la Madeleine et de S. Jean.

La *Déposition de la Croix* de Bibbiena est une œuvre composée tardivement avec des éléments qui sont tous empruntés à l'art d'Andrea.

Il y a deux *Dépositions de la Croix* à la Verna. L'une qui dans la Chapelle de S.<sup>te</sup> Marie des Anges fait pendant à la *Nativité* est une belle œuvre de Giovanni, l'autre qui est placée sous le portique est une œuvre de son atelier.



Autel de S. Médard, in Arcevia

L'ANNONCIATION. — La plus belle *Annonciation* que l'on puisse attribuer à Giovanni est celle de la Casa Sorbi à Florence, qui est particulièrement remarquable par la richesse de sa double bordure.

On voit d'autres exemplaires de ce motif au Château de Vincigliata près de Florence, à l'Hôpital del Ceppo,<sup>(1)</sup> et à l'église S. Frediano de Lucques.<sup>(2)</sup>

LA VISITATION. — Ce motif est reproduit dans un des médaillons de l'Hôpital del Ceppo, en demi-figures à l'Oratoire de Sant'Ansano à Fiesole et à l'église de S. Stefano à Lamporecchio. Cette dernière œuvre présente cette singulière particularité que les pi-

(1) Photographie Alinari, num. 10278.

(2) Photographie Alinari, num. 8209.



lastres sont décorés de diverses scènes de la vie du Christ, traitées d'une manière assez confuse. Toutes ces œuvres sont de valeur secondaire.

Les FONTS BAPTISMAUX de Cerreto Guidi, datés de 1511, prouvent qu'à cette époque, l'atelier de Giovanni empruntait un peu partout le motif des compositions. Ces *Fonts baptismaux* sont décorés de six bas-reliefs représentant : l'Apparition de l'Ange à Zacharie, la Naissance de S. Jean, le Grand Prêtre écrivant le nom de Jean, S. Jean enfant, le Baptême du Christ, la Décapitation de S. Jean. L'imitation de Ghirlandajo se reconnaît dans quelques figures, par exemple dans celle de Zacharie, mais c'est l'imitation de Verrocchio surtout qui est prépondérante, par exemple, dans la Décapitation et dans le Baptême. Ces Fonts baptismaux sont, avec l'Autel de S. Médard, une des œuvres les plus surchargées de Giovanni.

MADONES. — Dans la représentation des Madones nous allons rencontrer des œuvres très belles, de même qualité que les *Nativités* de Barga, de la Verna et de Città di Castello et que les *Assomptions* de Pise et de Barga.

La plus belle est la *Madone entourée de Saints* d'Arezzo. C'est une œuvre très importante : quatre Saints entourent la Vierge ; au-dessus d'elle est la colombe du S. Esprit et Dieu le Père avec son cortège d'Ange ; sur la prédelle trois bas-reliefs représentent la Communion de la Madeleine, la Nativité, et le martyr de S.<sup>te</sup> Apollonie. <sup>(1)</sup>

Grâce aux recherches de M. Anselmi, nous connaissons la date de l'*Autel de S. Médard* in Arcevia (1513) qui représente une Madone ayant à ses côtés S. Jean Baptiste et S. Jérôme. En raison de la beauté de cette Vierge et de ces deux figures de Saints, M. An-



Madone de l'église Santa Croce à Florence

(1) Le bras de l'enfant Jésus a été cassé et a subi une maladroite restauration.





*S.te Lucie, de Santa Maria à Ripa*

tion de date (1522), elle doit être tenue pour une œuvre certaine de ce maître. <sup>(2)</sup>

Nous ne connaissons aucune autre Madone de l'atelier de Giovanni qui puisse être comparée à celles dont nous venons de parler. S'il fallait énumérer les Madones de qualité secondaire qui ont été produites par les élèves de Giovanni, la liste serait interminable; nous nous contenterons de citer la Vierge de la Collégiale d'Empoli, <sup>(3)</sup> la Madone de l'église de San Giovanni in Sugana de San Casciano, <sup>(4)</sup> la Vierge de l'église de l'Annunziata à Arezzo, <sup>(5)</sup> la Vierge du Séminaire de Fiesole, <sup>(6)</sup> la Vierge du Palais de la Préfecture de Montepulciano <sup>(7)</sup> et une Vierge à peu près semblable du Bargello. <sup>(8)</sup>

selmi persiste, malgré la publication des documents qu'il fait connaître, à penser que ces trois statues sont de la main d'Andrea. Ces trois statues sont très belles en effet, mais ce n'est pas une raison pour ne pas les attribuer à Giovanni. A mon sens, ces œuvres ne rappellent pas la manière d'Andrea et, en l'absence même de documents, c'est à Giovanni que nous les aurions attribuées. L'Autel de S. Médard doit être considéré comme une des œuvres les plus caractéristiques du style de ce maître.

La *Madone* de l'église Santa Croce, à Florence, représente l'art de Giovanni à une période plus avancée. Les deux grandes figures de *Marie-Madeleine* et de *S. Jean évangéliste*, qui sont placées aux côtés de la Vierge, dans une forme nouvelle et tout à fait heureuse, font songer aux nobles figures de Luca Signorelli. <sup>(1)</sup>

De même valeur est l'important Tabernacle de la Via Nazionale représentant la *Vierge entourée de Saints*. C'est une des œuvres les plus somptueuses de Giovanni. Quoiqu'elle ne soit pas signée et qu'elle ne porte qu'une indica-



*Tabernacle de San Stefano in Pane*

(1) Colorations: la Vierge en robe porphyre et en manteau bleu à revers verts; S. Jean en robe bleue avec un manteau porphyre à revers verts; la Madeleine en robe porphyre avec un manteau vert à revers jaunes. Toutes les chairs sont sans émail.

(2) Photographie Alinari, num. 3193.

(3) Photographie Alinari, num. 10119.

(4) Photographie Alinari, num. 10089.

(5) Photographie Alinari, num. 9713.

(6) Photographie Alinari, num. 3292.

(7) Photographie Alinari, num. 9182.

(8) Photographie Alinari, num. 2771.

Parmi les Madones de petites dimensions, représentées seules, sans cortège de Saints, je citerai deux Madones du Château de Vincigliata et la Madone de Monte Oliveto Maggiore.<sup>(1)</sup>

Nous avons montré à différentes reprises comment Giovanni della Robbia avait demandé les modèles de ses compositions aux artistes contemporains. Il s'est inspiré tour à tour de Desiderio, d'Antonio Rossellino et de Verrocchio. Dans la Nativité de Bib-



*S.te Apollonie*  
(Chartreuse de Florence)



*S. Ansano*  
(Chartreuse de Florence)

biena nous l'avons vu copier Raphaël; cette imitation de Raphaël est encore plus sensible dans une Madone du Palais Vieri-Canigiani (autrefois Palais Bardi) qui est la reproduction littérale de la Belle Jardinière du Musée du Louvre.<sup>(2)</sup>

SAINTS. — Dans l'église de Bolsène, où nous avons admiré un riche Tabernacle de Giovanni, est une exquise figure de *S.<sup>te</sup> Christine* qui, si elle est de Giovanni, comme nous le pensons, est un des plus grands titres de gloire de ce maître. Cette ravissante statue de jeune fille est digne de figurer à côté de la *S.<sup>te</sup> Cécile* de Maderni.<sup>(3)</sup>

La *S.<sup>te</sup> Lucie*, de Santa Maria à Ripa, est justement célèbre. C'est une figure très noble, dans un beau sentiment religieux, qui, par son type un peu gros, son caractère robuste, rappelle bien les traits que nous avons remarqués dans la plupart des œuvres de Giovanni.

Le *Tabernacle* de San Stefano in Pane qui comprend deux grandes figures de Saints est un des plus beaux Giovanni que l'on puisse voir dans les environs de Florence. C'est une des œuvres les plus intéressantes au point de vue de l'union des parties émaillées et des parties peintes. La peinture est employée pour le rouge



*Buste d'enfant.* (Musée National)

(1) Photographie Alinari, num. 9152.

(2) Voir la gravure à la fin de la Table des matières.

(3) Voir la gravure en tête du chapitre.



et le roux des robes et des manteaux des deux saints. Les jaunes, les verts et les bleus sont en émail. Les Della Robbia n'ont jamais su faire les émaux rouges, et lorsque Giovanni voulut employer cette couleur il fut obligé d'avoir recours à la peinture.

Nous pourrions citer un assez grand nombre de belles statues de Saints, produites par l'atelier de Giovanni. Nous signalerons seulement le S. Laurent de Brancoli,<sup>(1)</sup> et le S. Pierre Martyr d'Arezzo,<sup>(2)</sup> qui sont de belles œuvres, et nous rappellerons que les Bustes de Saints du cloître de la Chartreuse de Florence sont une œuvre certaine de Giovanni, faite en 1522. Ces Bustes sont particulièrement intéressants, parce que, plus que dans aucune œuvre des Della Robbia, on y trouve la marque de l'influence de l'art antique: la figure de *S.<sup>te</sup> Marie Madeleine* est une véritable copie d'une tête grecque.<sup>(3)</sup>

Un Buste d'enfant du Musée du Bargello, qui rappelle le charmant S. Jean Baptiste d'Antonio Rossellino, doit être considéré comme une excellente œuvre de Giovanni.



*La Charité. (Hôpital del Ceppo, à Pistoie)*

Il ne nous reste plus, pour terminer cette rapide revue des œuvres de Giovanni, qu'à parler de la décoration de l'Hôpital del Ceppo à Pistoie. Il est vrai que nous ne pou-

vons pas lui attribuer cette œuvre avec certitude, car nous n'y sommes autorisés par aucun document, mais je pense, avec MM. Cavallucci et Molinier, que cette attribution est aussi vraisemblable que possible. Sans entrer dans les détails de cette discussion, je me contenterai de signaler les analogies que présentent les sculptures de l'Hôpital del Ceppo avec d'autres œuvres de Giovanni, par exem-



*Le Couronnement de la Vierge. (Hôpital del Ceppo, à Pistoie)*

ple: l'*Assomption* avec l'*Assomption* de Pise; le *Couronnement de la Vierge* avec le Tympan

(1) Photographie Alinari, num. 8387.

(2) Photographie Alinari, num. 9718.

(3) Voir la gravure, page 17.

de l'église Ognissanti; les figures nues de la *Distribution des vêtements aux pauvres* avec les figures nues du Tabernacle de Bolsène; les arabesques des pilastres avec les arabesques du Tabernacle de Bolsène.

La décoration de l'Hôpital de Pistoie comprend une frise représentant, en sept bas-reliefs, les sept *Œuvres de Miséricorde*. Ces bas-reliefs sont séparés les uns des autres par des figures de *Vertus*, placées debout entre deux pilastres. En outre, sept médaillons représentent les Armoiries des Médicis, de l'Hôpital et de la ville de Pistoie, et plusieurs scènes de la vie de la Vierge, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Assomption*.<sup>(1)</sup> Le *Couronnement de la Vierge* décore le tympan d'une porte de l'Hôpital.



*Visite des Malades. (Hôpital del Ceppo, à Pistoie)*

Les sept *Œuvres de Miséricorde*, qui sont la partie la plus originale de cette décoration, représentent les motifs suivants: Loger les voyageurs; Distribuer des vêtements à ceux qui sont nus; Donner à manger à ceux qui ont faim; Donner à boire à ceux qui ont soif; Visiter les prisonniers; Visiter les malades; Ensevelir les morts. Toute cette œuvre a une grande unité et a été faite à la même époque, de 1520 à 1525, sauf le bas-relief de la *Distribution des boissons*, qui n'a été fait qu'un demi-siècle plus tard, en 1585, par un artiste dont le nom nous a été conservé, Filippo Paladini. Comme ce bas-relief est assez beau, surtout en raison d'une figure de femme, imitée de Raphaël, on le choisit de préférence lorsqu'on veut graver un des motifs de l'Hôpital del Ceppo, mais on choisit ainsi,



*Distribution des vêtements. (Hôpital del Ceppo, à Pistoie)*

pour faire connaître le style de Giovanni, précisément la seule œuvre qui ne soit pas de lui.<sup>(2)</sup> Cette œuvre de l'Hôpital del Ceppo, quoique bien différente de toutes les œuvres des Della Robbia que nous avons étudiées jusqu'à présent, n'est cependant pas en contradiction avec les

principes généraux qui les ont inspirées. Nous retrouvons cette fidélité à la nature, qui, quoique dégénérant ici en une étude peu châtiée des formes, en un naturalisme un peu vulgaire, doit néanmoins être considérée comme l'héritage de l'art des Della Robbia. On admirera, dans ces bas-reliefs, la composition claire et bien ordonnée, la beauté des

(1) Voir la gravure en tête de la Table des matières.

(2) Voir la gravure en tête de la Table des gravures.



figures des Pères hospitaliers, qui sont de véritables portraits; on remarquera surtout, dans le bas-relief de la *Distribution des vêtements*, les figures nues, seule partie de cette œuvre qui indique que Giovanni appartient à l'âge de la Renaissance.

Qu'est-ce que l'art des Della Robbia serait devenu dans cet âge nouveau? Nous ne pouvons le savoir, car la décoration de l'Hôpital del Ceppo est la dernière œuvre importante de cette école. Giovanni meurt peu de temps après l'achèvement de ce travail et, après sa mort, si son atelier continue à produire encore de très nombreuses terres émaillées, aucun artiste de valeur ne se révèle, et l'on peut vraiment dire que le grand art des Della Robbia disparaît avec lui.



Armoiries du Palais Poppi

*DEUXIÈME PARTIE*

---

*MICHEL-ANGE ET JACOPO SANSOVINO*







*Madone, du Bargello*

## MICHEL-ANGE

1475-1564

---

COMMENT parler de Michel-Ange? Comment trouver les mots justes pour dire également l'extraordinaire beauté de son art et les excès qui entachent même ses plus belles œuvres? Comment faire en même temps la part des accents sublimes qui entraînent notre cœur et des extravagances qui révoltent notre raison?

Jamais art ne fut plus complexe, ni formé d'éléments plus disparates. A chaque instant l'excellent et le détestable se coudoient et, selon le côté que l'on envisage, on est tour à tour porté au blâme ou à l'enthousiasme le plus excessif.

Ce n'est pas là un fait unique dans l'art. Corneille, Victor-Hugo ont, comme lui, uni le mauvais goût aux beautés les plus sublimes. C'est le lot des âmes ardentes, des tempéraments violents, débordants d'activité et dont le rêve est de révolutionner le monde. C'est aussi le propre des époques très avancées, où trop de science conduit à l'exagération et à l'oubli de la nature. Pour Michel-Ange, l'époque à laquelle il a vécu et le caractère de son génie conspiraient l'un et l'autre à l'éloigner de la pureté du style et à le porter aux excès. Il n'y a rien dans son œuvre qui puisse justifier la comparaison que l'on fait de lui avec Phidias. S'il peut être rapproché de quelques artistes grecs, c'est des sculpteurs de la décadence, des maîtres de l'école de Pergame et de Rhodes qui ont sculpté le *Torse* et le *Laocoon*.

Par respect pour un grand génie faut-il dissimuler ses taches, pour ne faire briller que ses rayons? Ce serait, dans l'histoire de l'art, la plus grave faute à commettre. Plus



l'homme est grand, plus il pèse lourdement sur notre esprit, plus il s'impose à notre imagination et plus il importe de discerner, d'une vision plus nette, le côté véritablement génial de son art. Et ici cette recherche est d'autant plus nécessaire que pendant longtemps ce sont les défauts mêmes de Michel-Ange que l'on a pris pour des qualités et que l'on a imités.

Charles Garnier en étudiant les œuvres d'architecture de Michel-Ange a bien nettement marqué la nature de son génie: « Michel-Ange, dit-il, a failli lui aussi; en vain il

a fait appel à ses facultés créatrices; il a le plus souvent, en cherchant le grand, trouvé le boursoufflé, en cherchant l'original rencontré l'étrange et surtout le mauvais goût. » <sup>(1)</sup>

Mais, comme effrayé de ce qu'il vient de dire, Charles Garnier ajoute qu'il ne juge ainsi Michel-Ange que dans ses œuvres d'architecture et il s'efforce de montrer pour quelles raisons Michel-Ange n'a pas encouru de tels reproches en peinture et en sculpture.

La vérité c'est que Michel-Ange fut comme peintre et comme sculpteur ce qu'il fut comme architecte. Boursoufflé! étrange! si de tels mots peuvent venir sous la plume d'un architecte étudiant Michel-Ange comme architecte, combien ne sembleront-ils pas plus justes encore si nous étudions les *Tombeaux des Médicis* et surtout ce *Jugement der-*



*Ange de la Chasse de S. Dominique*

*nier* qui est bien vraiment l'œuvre la plus étrange et la plus boursoufflée qui ait jamais été créée.

Et cependant, malgré tous ses défauts, il reste un des plus grands, sinon le plus grand des artistes modernes.

Tout d'abord il est incomparable au point de vue de la connaissance de son art. Personne n'a dessiné mieux que lui; personne n'a mieux connu le corps humain. Sans doute il abusera de cette science: dans les *Tombeaux des Médicis* et surtout dans le *Jugement dernier* il représentera des attitudes outrées, antinaturelles, mais il sera toujours d'une science impeccable et il sera impossible de ne pas l'admirer, même dans ses plus violents écarts.

En outre il est un merveilleux ouvrier; nul n'a taillé la pierre avec plus de brio; nul n'a eu une telle passion pour la partie matérielle et technique de son art; et à ce titre il fera toujours le ravissement des hommes du métier.

Mais s'il n'avait eu que cela, ce serait encore bien peu. Bandinelli et Cellini ont admirablement dessiné et ont été, comme lui, de vaillants praticiens. Le vrai titre de

(1) *Michel-Ange* (Gazette de Beaux-Arts, 1876).

gloire de Michel-Ange est dans sa pensée, plus encore que dans ses moyens d'exécution. Par la prédominance, dans son œuvre, des recherches expressives il se sépare nettement des hommes de la Renaissance, pour se rattacher à la grande école chrétienne du passé. Michel-Ange est grand pour avoir, dans la *Voûte de la Sixtine* fait revivre les Prophètes et les Sibylles, et mis en eux toute la noblesse de son âme; il est grand surtout par sa souffrance, pour avoir, dans les *Tombes des Médicis* et la *Descente de croix*, poussé ces cris de douleur que l'homme redoute tant et qu'il veut néanmoins toujours entendre, ces cris qui sont la marque de son humanité.

L'art de Michel-Ange est si complexe qu'il est difficile de le résumer en une brève formule. Pour comprendre ce maître il faut le suivre à travers toutes les étapes de sa vie et étudier les diverses idées qui se sont fait jour progressivement dans ses œuvres.

Sa vie peut se diviser en trois périodes principales. La première, que l'on peut appeler la période florentine, s'étend jusqu'à son départ pour Rome, en 1508. A ce moment, nous pouvons dire que, sauf deux ou trois exceptions, toutes ses œuvres sont inspirées par le plus pur esprit Renaissance, toutes conçues en vue de l'étude de la forme, abstraction faite de toute expression de la pensée. La deuxième période qui comprend la *Voûte de la Sixtine* et la *Tombe de Jules II* est la période romaine, dans laquelle l'idée prédominante est l'idée de grandeur. Enfin une troisième période, que l'on pourrait appeler la période dramatique, est représentée par le *Jugement dernier*, la *Descente de Croix* de Florence et les *Tombes des Médicis*.



S. Petronio  
de la Châsse de S. Dominique

### *Première période*

Les plus anciens travaux à date certaine que nous connaissons de Michel-Ange sont ceux qu'il fit à Bologne pour la *Châsse de S. Dominique*: une statue d'Ange porte-flambeau et une statue de San Petronio tenant dans ses mains la ville de Bologne.<sup>(1)</sup>

Nous nous garderons de dire avec Vasari que les deux figures sculptées par Michel-Ange sont supérieures à celles de Nicolo dell'Arca. Michel-Ange, il est vrai, s'inspire de ce maître, dont il continue l'œuvre, mais il est bien loin de posséder sa grâce et son

(1) En 1494, prévoyant la révolution qui chassa de Florence Pierre de Médicis et craignant qu'en sa qualité d'ami des Médicis il n'eût à souffrir de ces troubles, Michel-Ange avait quitté Florence et s'était installé à Bologne.



exquise poésie. En l'imitant, Michel-Ange montre déjà cet amour des formes puissantes qui sera la caractéristique de toutes ses œuvres. Cette recherche de la force dans une



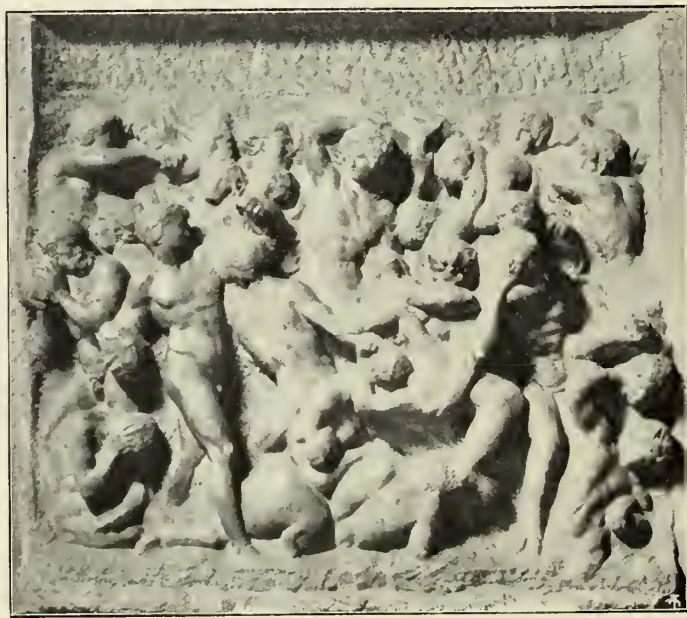
*Tête de Faune*

figure d'Ange nous étonne, et nous voyons là cette incohérence et cet illogisme que la Renaissance introduisit dans l'art. Combien plus intéressante, plus vraie, plus digne de louanges, à quelque point de vue qu'on se place, n'est pas la figure d'Ange de Niccolo dell'Arca.<sup>(1)</sup>

Antérieurement à ces statues de Bologne, faites en 1494, possédons-nous quelque œuvre de Michel-Ange? Il est difficile de se prononcer.

Vasari nous dit qu'il avait fait pour Laurent de Médicis, dans les premières années de sa vie, une *Tête de Faune*, et tout le monde considère que cette Tête de Faune est celle que l'on voit aujourd'hui au Bargello. Mais c'est là, je crois, une des plus singulières méprises de la critique. Comment considérer comme le travail inexpérimenté d'un élève cette tête d'un art si consommé et d'une vie si intense? Comment considérer comme étant de la fin du xve siècle et comme appartenant au début de la Renaissance, une œuvre qui a déjà tous les caractères du style pittoresque du xvii<sup>e</sup> siècle, une œuvre qui ne rappelle en rien le style toujours si grave de Michel-Ange et qui a toute la vie ardente, tous les caprices, toute la sensualité du Bernin? Supposer que Michel-Ange a fait cette œuvre avant 1494, alors que nous le voyons à cette époque travailler dans le style timide, froid et inexpressif des statuettes de Bologne, est une véritable impossibilité.

Au surplus si l'on se reporte au texte de Vasari on verra que la description qu'il fait de l'œuvre de Michel-Ange ne correspond en rien à la Tête du Bargello. Vasari tout d'abord parle d'une



*Combat des Centaures*

(1) Voir la gravure de l'Ange de Niccolo dell'Arca, t. III, page 220, et la gravure générale de la Châsse de S. Dominique, t. III, page 221.

tête de Faune et ici nous avons une tête de Satyre. Il dit ensuite que Michel-Ange avait représenté le Faune, la bouche ouverte, de telle sorte qu'on lui voyait la langue et toutes les dents. Sur l'observation de Laurent de Médicis qu'un vieux faune ne pouvait pas avoir toutes ses dents, Michel-Ange en avait brisé une et avait avec soin creusé la gencive, pour mieux marquer la place de la dent absente. Or, où trouver la moindre trace de tout cela dans la Tête du Bargello, dans cette tête où la langue ne se voit pas, et où seuls deux crocs énormes apparaissent symétriquement placés? Où trouver là toutes ces dents que Michel-Ange aurait reproduites avec tant de minutie et cette gencive creusée si particulièrement remarquée par Vasari?<sup>(1)</sup>

Cette Tête de Faune étant rayée de l'œuvre de Michel-Ange, nous trouvons, comme un de ses plus anciens travaux, le bas-relief des *Centaures*. C'est une œuvre du plus haut intérêt, bien autrement significative que les statues de Bologne pour nous renseigner sur son éducation et sur les idées artistiques de ses premières années. A Bologne il ne faisait que suivre la manière d'un grand maître du xve siècle, tandis qu'ici il crée un nouveau style. Il n'y a plus trace d'art, ni d'esprit chrétien; c'est l'antiquité tout entière qui réapparaît. C'est elle qui dicte le sujet, c'est elle qui conseille l'ordonnance encombrée du bas-relief, c'est elle qui déshabille les figures et qui dit au monde qu'il n'y a d'autre intérêt dans l'art que l'étude de la figure nue et la reproduction de ses formes et de ses mouvements. — Ce bas-relief est très important; non pas qu'il faille le considérer comme un chef-d'œuvre, comme une sculpture digne d'être prise pour modèle, mais parce qu'il nous dit, dès la première heure, ce que la Renaissance a voulu, ce qu'elle conseillait aux artistes et ce que désormais on allait faire toutes les fois qu'on se confierait à elle.

Il nous montre en outre toute l'habileté de Michel-Ange dès sa jeunesse: connaissance de l'anatomie, souplesse des corps, recherche du mouvement et des raccourcis; c'est déjà, dès le premier jour, toute son esthétique fixée, du moins toute son esthétique, tant que la parole chrétienne ne se sera pas fait entendre dans son cœur.

A tous ces points de vue interrogeons cette œuvre, mais gardons-nous de considérer comme acte de génie cet entassement, ces contorsions, ces tours de force qui entremêlent les bras, les jambes, les têtes et les corps, créant à plaisir la confusion, sans donner à notre esprit d'autre satisfaction que celle d'admirer un muscle bien placé, un membre se modelant ou se profilant avec justesse et précision.



*Le Bacchus*

(1) M. BODE, dans le *Cicerone*, a déjà émis des doutes sur l'attribution de cette *Tête de Faune* à Michel-Ange.



A la même époque appartient le *Bacchus* du Bargello, statue qui nous donne sur la nature d'esprit de Michel-Ange les mêmes renseignements que le bas-relief des Centaures. C'est l'antiquité tout entière qui revit en lui et qui dirige sa main et sa pensée.

Désormais, pour les maîtres de la Renaissance, il n'y aura plus d'autre idéal que les types de l'ancienne Rome et pour comprendre leur art il ne sera plus nécessaire de se demander ce qu'ils pensaient, il suffira de savoir quels modèles antiques ils avaient sous les yeux.

De l'art antique les maîtres de la Renaissance ne connurent d'abord qu'une période et la moins belle. Sauf quelques très rares exceptions, toutes les statues connues dans les dernières années du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle appartenaient, non pas à l'art grec de la belle époque, ni même à l'art grec du <sup>iii</sup><sup>e</sup> siècle, encore très grand quoique déjà en décadence, mais à l'art greco-romain des premiers siècles de notre ère. Ce qui manquait le plus à ces statues c'était la noble simplicité de l'école de Phidias. Dans toute cette école romaine prédomine le sentiment qui apparaît le dernier dans les écoles d'art, le sentiment décoratif. La statue n'est plus qu'un ornement fait pour embellir un édifice ou une place publique, et dans la conception de son œuvre, l'artiste ne cherche plus que les effets résultant de l'opposition des formes et du balancement des lignes. A la vraie noblesse du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle grec succèdent les attitudes théâtrales, cette grandeur factice dont l'*Apollon du Belvédère* est le plus complet spécimen.

Banales par leur conception, les statues romaines étaient encore plus répréhensibles en raison de leur exécution. Depuis longtemps le sentiment de la sincérité et de la précision était perdu. Les romains, peu artistes, se satisfaisaient à bon compte et, n'ayant pas la finesse de l'œil des grecs, ils ne recherchaient pas cette exécution serrée, ce modelé rigoureux sans lesquels il est impossible de donner à une œuvre d'art les caractères de la vie.

Or précisément, c'est cette mollesse de la statuaire romaine, c'est ce modelé arrondi, ces traits effacés, que la Renaissance prit pour idéal. Dans cette maladresse elle vit une heureuse généralisation de la forme, et, de là, ces œuvres dont le *Bacchus* de Michel-Ange, avec ses formes lourdes et empâtées, peut passer pour le type le plus caractérisé.

Tant que nous avons eu pour la statuaire romaine l'admiration d'un Winckelmann, tant que l'*Apollon du Belvédère* a été pour nous le critérium de la beauté, et tant que nous avons pensé que l'art ne pouvait avoir de but plus élevé que l'imitation de cette statuaire romaine, on comprend que l'on ait eu une si vive admiration pour le *Bacchus* de Michel-Ange. Mais aujourd'hui toutes les raisons que les Mécènes du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle avaient pour admirer ce *Bacchus* deviennent des raisons pour le condamner, et il ne nous est plus permis de tenir pour un chef-d'œuvre une statue qui a le tort de n'être qu'une imitation et, par surcroît de malheur, de n'être que l'imitation d'un art de décadence.

Pour comprendre le succès de cette statue il faut songer qu'elle était le premier effort fait pour transformer l'art, qu'elle différait profondément des œuvres florentines

antérieures, qu'elle marquait chez Michel-Ange une étonnante faculté d'assimilation et déjà de belles qualités de sculpteur.

Michel-Ange après son retour de Bologne ne resta pas longtemps à Florence. Dès 1496, il alla chercher fortune à Rome, où il fit la connaissance du Cardinal Groslaye de Villiers qui, en 1498, lui commanda la *Pietà*, placée aujourd'hui dans une des chapelles de l'église S. Pierre.

C'est une œuvre de transition et de conciliation. Michel-Ange ne pouvait traiter une *Pietà*, ce grand motif chrétien, avec les seules formules de la Renaissance, il ne pouvait se contenter des principes qui lui avaient fait créer le *Bacchus* et les *Centaures*. Il avait du reste à concevoir une grande figure drapée, ce qu'il n'avait pas encore fait jusqu'alors, et, pour cette figure, c'est à l'art de l'ancienne école florentine qu'il demanda des conseils. C'est à l'art de Polaiuolo et surtout à celui de Verrocchio que se rattachent les draperies de la Vierge,



*Pietà, de l'église S. Pierre, à Rome*

dont les plis sont trop multipliés et cachent complètement les formes du corps; le tout selon l'esthétique que nous avons déjà signalée dans l'*Incrédulité de S. Thomas*, de Verrocchio.

De même Michel-Ange, dont l'âme ne s'est pas encore ouverte à l'expression des grandes douleurs, s'inspire de la grâce des florentins ses prédécesseurs, et, comme un Benedetto da Majano ou un Andrea della Robbia, il cherche avant tout à mettre sur le visage de la Vierge l'expression d'une angélique douceur. Mais sur ce point Michel-Ange ne peut égaler ses modèles et, en comparaison des merveilles créées par les grands maîtres du xve siècle, son œuvre paraît froide et sans expression.

Plus intéressant et plus novateur dans la figure du Christ, Michel-Ange nous montre combien il fut familiarisé de bonne heure avec l'étude du corps humain. Par son dessin précis et par la souplesse du modelé cette figure surpasse tous les nus fait précédemment par l'école florentine. Et à ce moment, comme Michel-Ange ne cherche pas à repro-



duire l'ossature puissante et la rude musculature du *Torse* et du *Laocoon*, mais qu'il consulte attentivement et sincèrement la nature, nous voyons dans son Christ des chairs souples, un épiderme fin, un mouvement naturel, tout un ensemble de qualités que nous ne reverrons que très rarement dans ses autres œuvres.

Remarquons aussi avec quel art, Michel-Ange sait envelopper ses figures dans une ligne générale et les ramasser en un seul bloc. Cette simplification des silhouettes est une forme qu'il a déjà trouvée ici et pour laquelle il ne cessera de se passionner.



*Le David*

En 1501 Michel-Ange reçoit du Cardinal Piccolomini la commande de quinze statues pour le somptueux Autel que le Cardinal faisait édifier, dans la cathédrale de Sienne, près de la Porte de la Sacristie. Mais je pense que Michel-Ange n'a pas exécuté cette commande et que les statues que nous voyons aujourd'hui à cet autel ne sont pas de sa main. Ces statues en effet n'ont aucun rapport avec son style; elles ont une simplicité, une dignité d'allure, un caractère religieux qui ne peuvent appartenir qu'à un pur quattrocentiste. Seule la statue placée, à gauche, au sommet de l'autel, présente quelques traits du style de Michel-Ange, dans la forme ample des draperies, dans la position inclinée des épaules, dans les bras dont l'un retombe lourdement tandis que l'autre se replie, dans la tête à la longue barbe et à la bouche dédaigneuse. Dans le *Ciccone* M. Bode pense que Michel-Ange a fait cinq des statues de cet Autel: S. Pierre, S. Pie, S. Grégoire, S. Jacques

et S. François; mais il se hâte d'ajouter que « de tous les travaux du maître ce sont ceux qui portent la marque la moins caractéristique de sa manière. »

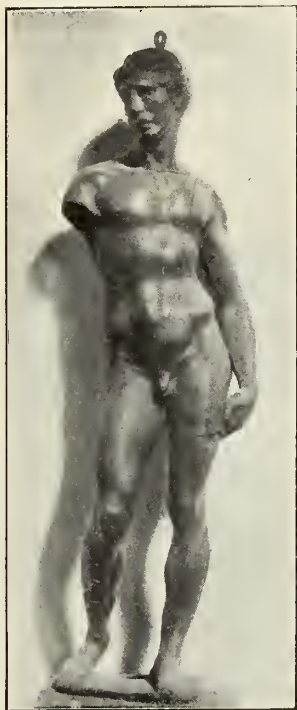
La même année, 1501, Michel-Ange recevait la commande du *David*, où nous trouvons exprimé pour la première fois ce sentiment de fierté, de noblesse, cette allure de commandement qui seront dans la suite les recherches préférées du maître. L'œuvre, dès le premier jour, fut très célèbre, soit en raison de ses dimensions colossales, soit en raison de cette représentation du nu qui était encore une grande nouveauté.

Dans cette œuvre savante et habilement composée, Michel-Ange, par la pose générale de la statue, par l'étude des membres, se rattache étroitement à l'art antique, mais il sait aussi conserver quelque chose de la pensée de ses prédécesseurs et c'est au S. Georges de Donatello qu'il emprunte la tête si héroïque et si fière de son héros. Mais

quel que soit l'intérêt de cette statue il ne faut la considérer que comme une œuvre de jeunesse et bien se garder de lui donner les éloges que nous devons réserver à des œuvres telles que le *Moïse*, la *Victoire* ou la *Descente de Croix*.<sup>(1)</sup>

Le Musée Buonarroti possède deux figurines de cire qui sont considérées comme des esquisses faites pour le David. On remarquera, dans l'une d'elles, un air de souffrance et de mélancolie qui n'existe pas dans les autres œuvres de cet âge et qui est le premier signe de cette tristesse que nous verrons grandir dans les *Esclaves* du Louvre et éclater dans les *Tombes des Médicis*.

Michel-Ange fit à ce moment un certain nombre d'œuvres dans le style antique. Vasari nous parle d'un *Hercule*, d'un *Cupidon*, d'un *David* de bronze, mais de toutes ces statues citées par les biographes du maître il n'en subsiste aucune.



Esquisse pour le David



Esquisse pour le David

Deux statues toutefois sont attribuées à Michel-Ange par quelques écrivains, et classées à cette époque; c'est le *Cupidon* du Musée de Londres et le *S. Jean* du Musée de Berlin. Dans le *Cupidon* de Londres il y a bien, soit dans le profil du visage, soit dans l'ordonnance des cheveux, quelques traits de Michel-Ange, mais il me semble y voir un Michel-Ange qui aurait été retouché par un Canova ou un Thorwaldsen. M. Guillaume, il est vrai, ne semble pas douter de la justesse de cette attribution. « L'œuvre, dit-il, est selon toute vraisemblance de la main de Buonarroti. Les formes sont celles qu'il affectionnera toujours; et c'est justement cette accentuation de formes si caractéristiques qui nous conseillerait d'attribuer à ce *Cupidon* une date un peu postérieure. Le type de la tête, la manière de déterminer les divisions du corps, la forme des hanches, tout cela se réfère au talent de Michel-Ange tel qu'il nous apparaîtra

lorsqu'il aura acquis plus d'indépendance. »<sup>(2)</sup>

Le *S. Jean Baptiste* de Berlin, est une œuvre qui date des dernières années du xv<sup>e</sup> siècle; mais est-il de Michel-Ange? Faut-il supposer que Michel-Ange a pu être, même

(1) Il est toujours très intéressant de connaître les opinions des artistes eux-mêmes sur les œuvres de leurs confrères. Bandinelli, au dire de Cellini, estimait « que le *David* de Michel-Ange n'était beau que de face »; et Bandinelli avait raison. Il suffit de constater la fâcheuse impression que la copie de ce David produit sur la place Michel-Ange, où on peut la voir de tous les côtés.

(2) Michel-Ange (*Gazette des Beaux-Arts*, 1876, page 60).



un seul jour, aussi gracieux? faut-il supposer que lui, toujours si viril, si épris de puissance, il ait pu s'intéresser à un tel mignardisme? Gaetano Milanesi ne le croyait pas et trouvait cette statue maniérée trop différente de celles de Michel-Ange, même dans ses premières années, pour qu'on pût accepter une telle attribution.



*S. Jean Baptiste, du Musée de Berlin*

Pour faire connaître non seulement les sculptures certaines de Michel-Ange, mais aussi celles qui lui sont hypothétique-

ment attribuées, je publie la gravure d'un petit bas-relief du Bargello, le *Martyre de S. André*, bas-relief resté à l'état d'ébauche, mais où l'on voit transparaître le style du maître dans quelques figures, notamment dans celles du groupe de droite.



*Martyre de S. André*

Dans la période qui précède le Tombeau de Jules II, il faut encore classer quelques autres œuvres dont la date n'est pas absolument déterminée.

C'est la *Madone de Bruges* qui est certainement postérieure à la *Pietà* de Rome et dans laquelle nous voyons Michel-Ange créer un style nouveau dans l'art de la draperie. Cet art sobre, avec ces plis rares, qui enveloppent le corps comme dans une gaine collante, fait un vif contraste avec la multiplicité des plis de la Vierge de la *Pietà* de S. Pierre. Dans cette Madone apparaît plus que dans les œuvres précédentes ce sentiment de mélancolie, ce mélange de fierté et de tristesse qui sera un des traits les plus caractéristiques de son style. Si nous ne savions pas que la *Pietà* de S. Pierre est de Michel-Ange, nous pourrions hésiter sur le nom de son auteur, et comme le public du xvi<sup>e</sup> siècle l'attribuer à Cristoforo Romano, mais pour la Vierge de Bruges, le nom seul de Michel-Ange peut être prononcé.



*Madone, de Bruges*

A cette même période appartiennent trois Madones en bas-relief. La *Madone de la Casa Buonarroti*, une de ses premières œuvres, se rattache au style héroïque des grands maîtres de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle et

évoque le souvenir d'un Jacopo della Quercia ou d'un Donatello. La *Madone de Londres*, où Michel-Ange représente les jeux de l'enfant Jésus avec le petit S. Jean, est dans le style gracieux de ses prédécesseurs immédiats et rappelle le sentiment de Rossellino ou de Benedetto da Majano, mais avec une grandeur de style, notamment dans la tête de la Madone, que ces maîtres ne connurent pas. La *Madone du Bargello*, postérieure aux deux précédentes de plusieurs années, nous montre l'art de Michel-Ange constitué dans toute son originalité, affranchi de toute influence étrangère. C'est lui seul qui a su concevoir ce style de vêtements où la simplification est encore plus voulue que dans la Madone de Bruges, c'est lui qui a attristé le visage du petit enfant Jésus, c'est lui surtout qui dans le visage de la Vierge a su mettre cette grandeur, cette allure farouche et ces accents sublimes qui sont le propre de son génie.<sup>(1)</sup>



*Madone, du Musée Buonarroti*

### *Deuxième période*



*Madone, de Londres*

Si Michel-Ange n'avait pas modifié l'orientation de sa vie, s'il s'était contenté de développer l'idée qui lui avait fait créer le *Bacchus* et le *David*, il fut resté semblable à tous ces artistes qui ne quittèrent pas la Toscane, il eut joué dans l'art le rôle d'un Bandinelli ou d'un Cellini. Livré à lui-même le milieu florentin ne pouvait pas alors produire autre chose. Le style de la Renaissance qu'il venait de créer, ce style dans tout le prestige de sa nouveauté, s'imposait tyranniquement aux esprits, ne réservait aucune place à ce qui n'était pas lui, rejetait dans l'ombre toutes les recherches de l'ancienne école, tout ce qui était empreint de la

pensée chrétienne. Si Michel-Ange n'avait pas quitté Florence, le vrai Michel-Ange, le Michel-Ange de la *Sixtine* et de la *Tombe de Jules II*, n'eût jamais existé, de même que

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



si Raphaël était resté à Urbino et Bramante à Milan nous n'aurions jamais eu ni les *Chambres* ni *S. Pierre*. On ne saurait trop le dire : le style qui fait la grandeur de Michel-Ange comme celle de Bramante et de Raphaël est dû à une influence de l'esprit chrétien bien plus qu'à une influence des arts de l'antiquité.



*Esclave endormi, du Louvre*

La première œuvre dont Michel-Ange reçut la commande à Rome fut le *Tombeau de Jules II* et Michel-Ange conseillé et entraîné par le Pape conçut une des œuvres les plus gigantesques qui aient jamais germé dans le cerveau d'un sculpteur. Mais l'œuvre était à peine commencée que Jules II sollicitait de Michel-Ange un autre travail, et lui confiait la décoration de la *Voûte de la Sixtine*. C'était un arrêt dans sa carrière de sculpteur ; au moment où il se sentait dans toute la force de la jeunesse, au moment où il était sur le point de pouvoir faire vivre dans le marbre tous les rêves de sa pensée, il fut obligé de modifier sa vision, et lui sculpteur, de se transformer en peintre.

De 1505 à 1512, date probable des premiers travaux pour le Tombeau de Jules II, Michel-Ange ne sculpte aucune œuvre importante et lorsque plus tard il reprendra le ciseau, sa pensée toujours en ébullition aura eu le temps d'évoluer et de modifier ses conceptions artistiques. De telle sorte qu'il n'y a pas dans son œuvre une statue conçue dans le style de la Sixtine. Et par conséquent, si pour étudier Michel-Ange on s'en tenait à l'étude de ses sculptures, on ne pourrait pas

suivre dans toutes ses phases l'évolution de son génie ; bien plus on ne comprendrait même pas les transformations de son œuvre sculptée. Entre les sculptures inexpressives de sa jeunesse et l'art si profondément dramatique des *Tombes des Médicis*, il n'y a pas de transition ; la lacune est trop forte, et on ne peut la combler qu'en interrogeant la Sixtine.

Remarquons d'autre part que le fait d'avoir pris des pinceaux, d'avoir eu recours à des lignes et à des couleurs pour représenter les êtres qu'il avait jusqu'alors incarnés dans le marbre, n'a pas suffi pour modifier de fond en comble l'art de Michel-Ange. Il pourra changer sa manière de penser ; il oubliera l'antiquité pour consulter le Dante et la Bible ; mais il continuera à agir en sculpteur, et ce seront de véritables statues qui peupleront la Voûte de la Sixtine. Il n'est pas une de ses figures qui ne semble avoir été conçue pour être sculptée, avec toutes les lois de groupement et de simplicité qui s'imposent à l'art du sculpteur plus puissamment encore qu'à l'art du peintre.

Et comme le pinceau a une toute autre rapidité que le ciseau du sculpteur, qu'il est plus facile de graver une silhouette sur un mur que de dégrossir un bloc de marbre, c'est tout un peuple de statues qu'il pourra dessiner dans le temps qu'il eût mis à en sculpter une seule. Jamais sculpteur n'eut une occasion pareille de donner l'essor à tant d'idées, de satisfaire si pleinement ses fantaisies imaginatives.

Ce n'est donc pas une digression, même en n'étudiant que les sculptures de Michel-Ange de parler de la Sixtine.

Dans la Sixtine, à l'encontre du style de la pure doctrine Renaissance, tel par exemple que Michel-Ange l'avait suivi dans le *Combat des Centaures* ou dans le *Bacchus*, la forme n'est plus le but, elle n'est qu'un moyen et n'a d'autre raison que d'être expressive et l'idée exprimée sera une idée chrétienne. C'est l'art mis tout entier au service de la religion. Mais cela ne suffit pas encore pour caractériser le style de la Sixtine.

Dans l'étude de l'art chrétien il faut distinguer à chaque pas l'idée particulière à laquelle l'artiste s'est attaché. Ce sera tantôt l'idée de sacrifice, de renoncement, de douleur, idée exprimée d'une façon si poignante par Donatello, tantôt la pureté virginale d'un fra Angelico, l'amour maternel d'un Luca della Robbia, la pensée philosophique d'un Giotto, etc. Dans la *Sixtine* l'idée exprimée sera l'idée de puissance; cette idée qui hantait si tyranniquement le cerveau de Jules II. Pour lui le Pape n'est pas seulement un chef religieux, c'est un chef politique, un général commandant des armées. Il rêve de diriger les destinées de l'Italie, et nulle idée ne lui tient plus au cœur que l'idée du pouvoir et de la domination.

Dans l'œuvre de Michel-Ange l'idée de puissance ne s'affirme pas avec la même sérénité qu'aux époques où elle est traditionnelle et incontestée, avec ce calme olympien que les Grecs donnent à un Jupiter, ou les artistes du Moyen-âge à un Empereur du Saint-Empire. Au *xvi<sup>e</sup>* siècle, dans l'âme d'un Jules II et d'un Michel-Ange, c'est la puissance en lutte, l'effort énergique, la conquête plus que la possession.

Cet état d'esprit se manifeste surtout dans les premières scènes de la Genèse, où Michel-Ange a conçu le Créateur sous une forme si singulière. Pour Michel-Ange, la création du monde n'est pas l'acte libre et facile d'un génie tout puissant, mais une œuvre pénible ne s'accomplissant qu'au prix d'un violent effort; telles les luttes d'un Jules II combattant pour chasser l'étranger de l'Italie.



*Esclave enchaîné, du Louvre*



Ce sentiment de puissance laborieuse et inquiète qui convenait mal à la représentation d'un Dieu créateur, trouva une application plus naturelle dans ces grandioses figures de *Prophètes* et de *Sibylles* qui sont la partie vraiment sublime de son œuvre. Là est son impérissable titre de gloire. Jamais nous ne verrons figure plus douloureusement plongée dans ses réflexions que le *Jérémie*, jamais une audace de pensée plus vive que dans l'*Isaïe* ou le *Daniel*, jamais figure plus hautaine et plus mystérieuse que les *Sibylles de Delphes* et de *Lybie*.

Si la pensée chrétienne est l'élément primordial de la Sixtine il faut dire toutefois que dans cette œuvre, à côté du sentiment chrétien, il y a une réelle influence de l'art antique; Michel-Ange, tout en s'absorbant si profondément dans la représentation des scènes bibliques, ne pouvait et ne voulait pas renoncer à toute cette antiquité qui jusqu'alors avait été la passion dominante de sa vie. S'il n'a pas songé à l'interroger pour ces incomparables figures de *Prophètes* et de *Sibylles* que son cerveau enfantait de toutes pièces, il eut recours ailleurs à mille inventions pour faire étalage de sa science et donner libre carrière à son amour de la forme nue.

C'est ainsi que dans l'histoire de l'ancien Testament il insiste presque exclusivement sur les premières scènes de la Genèse; ce sera la *Création de l'homme*, la *Création de la femme*, la *Faute*, le *Déluge*, l'*Ivresse de Noé*, où pour la beauté des nus, il s'élève à une hauteur que personne n'a surpassée.



Statue de la Grotte Buontalenti

Si les premières scènes de la Genèse permettaient à Michel-Ange de dessiner des figures nues, elles ne suffisaient pas cependant à le satisfaire, et pour pouvoir donner naissance à cet essaim de formes qui s'agitaient dans son cerveau, il eut l'idée d'entourer ses compositions bibliques d'un cadre architectural qu'il remplit de statues et sur lequel il fit courir tout un monde de jeunes héros. Sans pouvoir être comparées à l'*Adam* ou à l'*Eve*, ces figures sont néanmoins d'une très grande beauté. Mais déjà on remarque en elles les germes corrupteurs qui vont se développer dans les œuvres suivantes ces recherches inquiètes qui poussent Michel-Ange à mettre son idéal dans les formes violentes et les attitudes tourmentées. Toutefois ce n'est encore ici qu'une tendance, et, comparées aux figures des Tombes des Médicis, la plupart des figures de la Sixtine sont des modèles de simplicité.

Cette étude étant spécialement consacrée aux sculptures de Michel-Ange, je ne puis insister plus longtemps sur cette œuvre gigantesque de la Sixtine et je dois me contenter d'en avoir marqué les caractères. C'est, dans une union que nous ne retrouverons plus jamais, un rare accord de la pensée chrétienne et de la forme antique. Si le grand mérite



Statue de la Grotte Buontalenti

de la Sixtine vient de l'expression de la grandeur chrétienne, il faut reconnaître que la connaissance de l'antique, loin de gêner Michel-Ange dans l'expression de ce sentiment, l'aida à revêtir sa pensée d'une admirable forme matérielle, et nous devons regretter qu'il n'ait conçu aucune œuvre sculptée dans un aussi beau style.



Statue de la Grotte Buontalenti

Nous connaissons assez exactement la date des Tombeaux des Médicis qui ont été sculptés de 1521 à 1534, mais pour le *Tombeau de Jules II* les documents laissent place à une grande incertitude. Pour dater les diverses statues de ce Tombeau qui, commencé en 1505, ne fut terminé qu'en 1545, il faut se rendre compte de l'évolution du génie de Michel-Ange. En avançant en âge Michel-Ange n'a pas cessé de modifier sa manière, mais il la modifia, en lui faisant suivre jusqu'au bout une évolution logique. Il continue à s'intéresser en même temps à l'étude des formes et à l'expression des idées, et ces deux tendances, dont l'une est inspirée par l'esprit de la Renaissance et l'autre par l'esprit chrétien, vont se retrouver dans toutes ses œuvres.

Pour comprendre ce qu'elles deviendront il suffit de nous transporter à quelques années de la *Sixtine*, et de considérer le *Jugement dernier* peint en 1534. Tout ce que nous avons admiré dans la *Sixtine* se retrouve encore ici, mais tout est devenu plus violent, plus exagéré, et la même outrance se manifeste également dans la forme et dans la pensée. En comparant la *Sixtine* de 1512 au *Jugement dernier* de 1534 nous concevrons très nettement le principe sur lequel nous nous appuyerons pour classer les œuvres comprises entre ces deux dates. Elles seront d'autant plus rapprochées de 1512 qu'elles seront de style plus simple, de pensée plus calme et de formes moins tourmentées.



Statue de la Grotte Buontalenti

Nous conformant à cette donnée nous considérerons comme la plus ancienne des statues du Tombeau de Jules II, l'*Esclave endormi* du Louvre, celle de toutes les œuvres de Michel-Ange qui porte le plus en elle le style de la Sixtine et qui doit être de fort peu postérieure à 1512 ; statue unique dans l'œuvre de Michel-Ange par la douceur de l'expression et la délicatesse des formes, qui est supérieure par la science aux œuvres de sa jeunesse et qui n'a pas encore les excès de l'âge mûr. Par l'extraordinaire puissance de certaines qualités, le *Moïse*, le *Jour*, la *Victoire* seront des œuvres plus géniales, mais dans aucune de ces statues nous ne retrouverons les qualités de mesure dont Michel-Ange fit preuve à ce moment de sa vie.



Dans la seconde statue du Louvre, l'*Esclave enchaîné* apparaît déjà une nouvelle tendance, le premier type de ce style adopté par Michel-Ange lorsque, poussé par sa science exceptionnelle de l'anatomie, il va se plaire à plier les corps dans les attitudes les plus tourmentées, pétrissant la chair humaine pour la façonner sur les moules nouveaux que sa cervelle en feu avait imaginés. Statue moins séduisante que l'*Esclave endormi* mais qui s'impose néanmoins à l'esprit avec plus de force, car, plus que l'*Esclave endormi*, elle annonce un art nouveau, cet art qui, malgré ses défauts, va constituer la plus profonde originalité de Michel-Ange. Les deux Esclaves du Louvre représentent, l'un un être abattu, cédant à la fatigue, et l'autre un être faisant effort pour lutter et se débarrasser de ses liens; ce sont les deux idées que Michel-Ange reprendra avec plus d'énergie dans les figures du *Jour* et de la *Nuit* sur la Tombe de Julien de Médicis.



L'Apollino

Nous possédons encore quatre autres de ces statues d'*Esclaves* ou d'*Arts libéraux* enchaînés, qui devaient décorer le soubassement de la Tombe de Jules II, mais elles sont restées à l'état d'ébauche et sont bien loin d'avoir la beauté des Esclaves du Louvre. Elles nous renseignent toutefois d'une façon plus lumineuse encore sur l'état d'esprit de Michel-Ange, sur sa recherche d'un art violent où la passion tord et semble vouloir briser toutes les formes. Ces statues, qui décorent aujourd'hui la Grotte de Buontalenti au palais Pitti, n'ont presque jamais été gravées et méritent cependant de compter au nombre des œuvres les plus significatives du maître.

A la même époque que les statues des *Esclaves* doit appartenir l'*Apollino* du Bargello. Ce sont les mêmes recherches, la même volonté de trouver le plaisir esthétique dans le mouvement des membres, en relevant une jambe, en inclinant la tête, en dressant un bras, en donnant au buste un mouvement de torsion.



S. Mathieu

Au même style je rattacherais l'*Apôtre S. Mathieu*. Nous savons qu'il fut commandé à Michel-Ange vers 1505, mais, à voir le style avancé de cette statue, il semble qu'on doive le rapprocher des *Esclaves*. Un document nous apprend du reste que Michel-Ange y travaillait encore dans les premiers mois de 1508, avant son départ pour Rome.<sup>(1)</sup>

(1) Voir VASARI-MILANESI, t. VII, page 351.

Cette tête tourmentée, déjà pleine d'angoisses, cette poitrine si large, ce traitement magistral des draperies et cet excès dans le mouvement des membres, notamment dans le relèvement de la jambe, nous éloignent de la *Pietà* et du *David* et nous rapprochent de la *Tombe de Jules II*.

Je classerais aussi vers cette époque la *Tête de Brutus* que je ne crois pas appartenir, comme on le dit souvent, à une période très avancée de la vie de Michel-Ange. Les draperies ont trop de froideur et de monotonie; mais l'œuvre est intéressante par ce sentiment de fierté et de dédain que Michel-Ange a si souvent exprimé.<sup>(1)</sup>

Enfin pour n'avoir plus à revenir en arrière, et avant d'arriver aux parties de la *Tombe de Jules II* faites à une époque plus tardive, je citerai le *Christ de la Minerve* fait de 1514 à 1521. Je n'insiste pas sur ce Christ que Michel-Ange n'a pas achevé lui-même et qui par sa banalité et son insignifiance contraste avec toutes ses œuvres vraiment personnelles.

On assigne souvent la date de 1542 à la *Lia* et à la *Rachel* de la *Tombe de Jules II*. Je serais cependant tenté de croire, en raison de la mesure et de la sobriété du style, qu'elles ont été conçues, sinon terminées, antérieurement à cette époque. Ce sont des œuvres admirables, auxquelles on n'accorde pas toujours l'attention qu'elles méritent, tellement leur grâce discrète est annihilée par le voisinage du colosse aux côtés duquel elles sont si malheureusement placées. Elle est charmante, *Rachel*; elle vient de prier, elle a encore un genou fléchi et elle se retourne comme appelée, comme attirée vers le ciel; elle est bien vraiment l'image de la vie contemplative. *Lia*, au contraire, c'est la vie terrestre, représentée non pas dans le tumulte de l'action, mais grave, pensive, un peu attristée.

La postérité ne s'est pas trompée en faisant au *Moïse* une place exceptionnelle dans l'art de Michel-Ange.<sup>(2)</sup> Le *Moïse* est conçu dans la même donnée que les Prophètes de la Sixtine et, pour être compris, il doit être rapproché d'eux; mais toutefois il ne faut pas oublier qu'il ne fut exécuté que plusieurs années après la *Sixtine*. Le changement d'âge se manifeste surtout en ce que Michel-Ange perd quelque chose de l'idée de noblesse.



*Christ de la Minerve*

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) Voir la gravure en tête du volume.



Au point de vue de l'idéal de la beauté, l'*Isaïe* et le *Daniel* sont supérieurs au *Moïse*. Avec le *Moïse* c'est l'idée de force sauvage qui va prédominer. Si le *Moïse* évoque le souvenir des Prophètes de la Sixtine, il fait penser plus encore au *Christ* du Jugement dernier. De la *Sixtine* au *Jugement dernier*, de la figure de Dieu créant le premier homme, à la figure du Christ maudissant les coupables, Michel-Ange est allé sans cesse en grossissant



Rachel

son idéal, en devenant de plus en plus brutal, et cette tendance qui dès le début lui avait fait choisir parmi les Dieux de Rome, non les plus nobles, une Diane, une Minerve, un Jupiter, mais un Faune, une Lédä, un Bacchus, le pousse, dans la représentation de l'idée chrétienne, non vers les formes de tendresse ou de beauté sereine, mais vers les formes terribles. Jamais sculpteur n'a exprimé pareille idée de puissance, mais c'est surtout la puissance des muscles, des poitrines robustes, des bras de fer. Le *Moïse* de Michel-Ange c'est Hercule, non Jupiter; statue faite pour décorer le palais d'un Attila bien plus que pour orner le tombeau d'un Pape. Il manque au



Lia

*Moïse* pour être au rang d'une œuvre de Phidias d'exprimer un sentiment d'un ordre plus élevé. Sa faiblesse c'est l'infériorité de sa pensée. Mais quoi qu'il en soit, quand une œuvre atteint une telle puissance d'expression, elle doit être classée au nombre des plus grands chefs-d'œuvre de l'art.<sup>(1)</sup>

La *Victoire*<sup>(2)</sup> du Bargello, qu'il faut mettre au même rang que le *Moïse*, n'a cependant jamais joui d'une aussi grande popularité. Au Musée du Bargello même elle n'a jamais été bien placée. Quand on a dans un Musée une œuvre telle que la *Victoire* de Michel-Ange, on l'expose comme la *Victoire de Samothrace*; on ne lui inflige pas l'affront de servir de pendant à une œuvre de Bandinelli; on l'isole, on lui consacre une salle spéciale, et, si on n'en a pas, on construit un Musée pour elle. La façon d'exposer une statue n'est pas un

(1) Je critiquerai toutefois le geste de la main droite. Cette main jouant négligemment dans cette barbe, comme le ferait un grand seigneur italien pour faire admirer la finesse de ses doigts ou le luxe des bagues et des bijoux est un geste faux: c'est un *geste d'artiste* comme le sont trop souvent les gestes des personnages de Michel-Ange.

(2) Cette statue est si connue sous ce nom que je ne puis songer à le changer; mais on sait qu'elle représente, non une femme, mais un homme, et que son véritable nom devrait être le *Génie de la Victoire*.

point de médiocre importance; car c'est par là que les Conservateurs de Musées classent leurs œuvres et les signalent au public selon le degré de leur valeur. Or cette situation défavorable donnée à la *Victoire* dans la ville de Florence est d'autant plus regrettable qu'une autre statue de Michel-Ange s'est vue réserver une place tout à fait exceptionnelle. A voir la manière dont le *David* est exposé à l'Académie des Beaux-Arts, à voir une copie en bronze de ce *David* se dresser triomphalement sur la colline de San Miniato, on pourrait supposer qu'on tient le *David* pour supérieur à la *Victoire*, et qu'on ne se rend pas compte de la différence qu'il y a entre les œuvres inexpérimentées de la jeunesse de Michel-Ange et les chefs-d'œuvre de son âge mûr.

La *Victoire*, faite sans doute à la même date que le *Tombeau de Julien de Médicis*, est le plus beau nu sculpté par Michel-Ange. Au point de vue de la science anatomique, des difficultés vaincues, de la finesse et de la perfection du travail, aucune de ses œuvres, pas même le *Jour*, ne saurait lui être comparée. D'un jet superbe, avec ses lignes allongées qui montent vers le ciel comme un chant de victoire, cette statue évoque bien l'idée de triomphe et d'apothéose; et la tête qui, dans les œuvres de Michel-Ange, est presque toujours à louer, est la plus belle qu'il ait faite.

Michel-Ange avait conçu pour la Tombe de Jules II un projet véritablement grandiose. Un dessin de sa main complète sur ce point les renseignements détaillés que nous ont transmis ses biographes. On sait combien de difficultés Michel-Ange rencontra dans l'exécution de ce Tombeau, que de changements il dut apporter à ses projets primitifs, les diminuant de plus en plus, jusqu'au jour où tous ses rêves grandioses aboutirent à cet avortement de S. Pierre-ès-liens, à cette Tombe incohérente, incompréhensible, où il dut se contenter, comme motif principal, de cette statue de Moïse qui ne devait avoir qu'un poste secondaire dans le premier projet.

L'architecture de ce Tombeau doit retenir un instant notre attention, car elle est féconde en utiles renseignements. — Toute l'architecture de la partie inférieure, celle qui sert de cadre aux figures de *Moïse*, de *Lia* et de *Rachel*, appartient au premier projet de Michel-Ange. Il suffit de la comparer à son dessin original pour constater les ressemblances. Mais ces ressemblances, pour étroites qu'elles soient, ne sont pas absolues. En effet lorsque Michel-Ange, vers 1540, utilisa les morceaux de marbre qu'il avait fait tailler vers 1510, il ne put pas faire la Tombe telle qu'il l'avait projetée et il dut la réduire considérablement. En parti-



*La Victoire*



culier il renonça à ces figures des *Arts libéraux* enchaînés qui devaient être placées entre les grandes niches et leur servir de cadre. Et c'est l'absence de ces statues qui conduisit Michel-Ange à donner à son Tombeau des formes si illogiques. Il les remplaça par des consoles; de telle sorte que nous voyons étagés les uns sur les autres, un piédestal, une console, un terme, et cette accumulation de supports paraît d'autant plus étrange qu'ils n'ont rien à porter.



Tombe de Jules II

Entre la Tombe que nous voyons à S. Pierre-ès-liens et le premier projet il y a encore une autre différence. Dans le premier projet tout le monument était porté par un important stylobate qui n'a pas été exécuté, car il a fallu ménager une large ouverture pour le Moïse. Mais pour conserver néanmoins un peu de hauteur au monument, Michel-Ange a placé, sous les piédestaux, d'autres piédestaux qui n'ont ni forme, ni décor, et sont la plus vilaine chose qui se puisse voir.

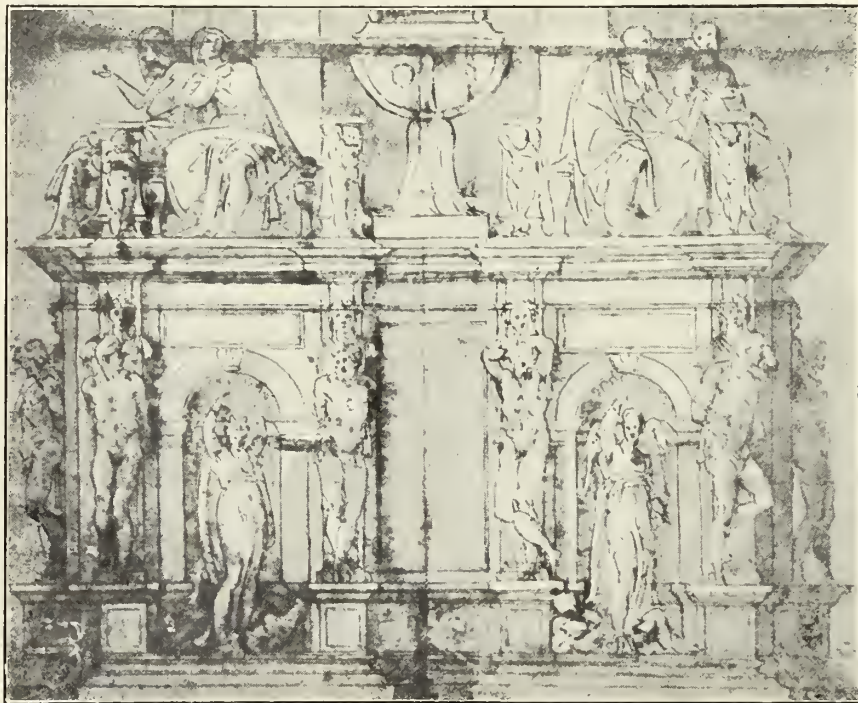
Toute la partie ornementale dont je parle ici est sans nul doute la partie du Tombeau qui a été exécutée la première. On le reconnaît au style des ornements, à cette fine décoration d'arabesques qui remonte aux premières années du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Et c'est un bien singulier contraste que cette sauvage figure de Moïse placée au milieu d'ornements si délicats; on croirait voir Tamerlan chez Madame de Pom-

padour. Au milieu du siècle lorsque Michel-Ange reprit le Monument, on n'aimait plus la décoration. Il suffit de regarder la partie supérieure faite vers 1540 pour comprendre la différence qui existe dans le goût des deux époques.<sup>(1)</sup> Cette partie, avec les longs pilastres terminés par de petits candélabres, avec ces intervalles si étroits et si hauts dans lesquels les statues disparaissent comme enfouies, a le double défaut d'être très laide en soi et d'être en désaccord complet avec la partie qu'elle termine. Vraiment Michel-Ange a joué de malheur dans l'exécution de cette Tombe de Jules II, et le résultat auquel il a abouti prouve que ses facultés d'architecte ne l'ont pas aussi bien servi dans ce cas que ses facultés de sculpteur. Et si l'on admet que cette partie a été faite par ses élèves, il faut reconnaître qu'il a été inexcusable de ne pas les avoir surveillés et mieux conseillés.

(1) Il existe aux Uffizi un dessin attribué à Aristotile da San Gallo et qui n'est autre qu'un projet pour la Tombe de Jules II telle qu'elle fut exécutée. Il ne diffère du Tombeau même que par l'emploi de pilastres au lieu de consoles et par un projet qui continue la partie supérieure dans le style de la partie inférieure, en la décorant de légers ornements.

### Troisième période

Les *Tombeaux des Médicis* représentent une nouvelle et profonde modification de la pensée de Michel-Ange. En 1510 sous l'impulsion de Jules II, c'était l'âge des grands espoirs et des conceptions héroïques. Tout le rêve de grandeur, de triomphe de la Papauté, Michel-Ange l'a déroulé sur la voûte de la Sixtine et dans la Tombe de Jules II. Mais en 1530<sup>(1)</sup> toutes les belles espérances se sont évanouies, et à la place de cette Rome triomphante, de ces peuples unis, libres et glorieux, à l'abri de la tiare pontificale, nous ne trouvons plus qu'une Italie en proie à toutes les misères de l'invasion, frappée à la tête et au cœur, pleurant des larmes de sang, en voyant la capitulation de cette Florence si vaillamment défendue et l'horrible sac de Rome par les bandes impériales.



Dessin pour la Tombe de Jules II

*Italia Diis sacra*,  
Italie chère aux Dieux,  
mais aussi Italie de douleur; trop belle et trop faible. Quel réveil après les fêtes de Laurent de Médicis, après les rêves de Politien, que le bruit terrible des lourds escadrons foulant le sol, du nord au midi. Ce n'est pas la Tombe d'un Médicis, c'est la Tombe même de sa patrie que Michel-Ange semble avoir sculptée. Aux jours de triomphe ont succédé les jours de tristesse, et les *Tombeaux des Médicis* seront le plus déchirant poème de douleur sorti du cœur d'un patriote. C'est ici vraiment le lieu des larmes, et si le Dante revenait à Florence il retrouverait son poème incarné dans les marbres de Michel-Ange.

Depuis lors sans doute Florence vit toujours, mais ce qu'elle fut, par un hasard invraisemblable, le cœur de l'Europe, la capitale intellectuelle du monde, elle ne le deviendra plus; et plus jamais le monde ne reverra une telle souveraineté exercée unique-

(1) On dit souvent que les Tombeaux des Médicis, commencés en 1521, ont été terminés en 1527 (voir notamment le *Cicerone*); mais c'est une erreur, car une lettre de Paolo Mini datée de 1531 nous apprend qu'à cette époque les deux statues de femmes seulement étaient terminées; les deux statues d'hommes n'étant encore qu'ébauchées. (Voir VASARI-MILANESI, t. VII, page 376).



ment par le prestige des arts et des lettres. Florence, divine Florence, ce que tu as fait, nul ne le refera ; et les générations ne cesseront d'aller en pèlerinage vers tes édifices sacrés pour se réchauffer à la flamme ardente de ton foyer ; et nul n'ira vers toi sans venir pleurer devant ces Tombes où le plus illustre de tes enfants a dit ta souffrance avec tant de passion et d'amour.

En exprimant dans les Tombeaux des Médicis l'idée de douleur, Michel-Ange ne créait pas de toutes pièces un art inconnu du monde. Il avait des prédécesseurs. C'étaient d'abord les maîtres grecs ; non pas il est vrai Phidias ou Praxitèle, mais les maîtres du second âge, ceux du III<sup>me</sup> et du II<sup>e</sup> siècle, dont une des œuvres maîtresses, le *Laocoon*, venait d'être découverte dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. C'étaient ensuite dans l'âge moderne les maîtres du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, Jean de Pise et Donatello. L'œuvre de



*Adonis mourant. (Bargello)*

Michel-Ange renferme en même temps les violences de pensée des maîtres du Moyen-âge et les violences de mouvement des maîtres de la décadence grecque.

Notons en outre que cette nouvelle manière de Michel-Ange était la suite logique des doctrines philosophiques qu'il avait adoptées. C'est

grâce à la conception platonicienne de l'idéal qu'il crée ces formes si différentes de celles que la nature offre à nos yeux. Michel-Ange méprise la nature, il la tient pour insuffisante, il se croit un pouvoir supérieur au sien et il tente d'inventer des êtres répondant à son idéal plus que ne le font les êtres créés. De là cette exagération et cette outrance des formes, cette saillie anormale des muscles, cette excessive contorsion des mouvements.

Les recherches anatomiques de Michel-Ange étaient la conséquence même de cette théorie de l'Idéal. Si, en effet, on pense que le type idéal de l'espèce n'est pas réalisé, le principal effort de l'artiste désireux de reconstituer ce type sera d'étudier avec le plus grand soin toutes les parties qui le composent. Nous avons devant nous une série de petits mécanismes imparfaits ; pour les modifier il faut en connaître tous les rouages. Michel-Ange va donc devenir un anatomiste. Il ne se contente plus de regarder l'*extériorité* de la nature, il la fouille jusqu'au vif, il la démonte, il en analyse tous les ressorts ; et le jour où il tient dans sa main tous les fils qui font remuer la poupée humaine, il la reconstruit à son gré et, au vrai sens du mot, il peut à son tour se croire un créateur.

Ces études anatomiques que Michel-Ange entreprit avec tant de passion ont leurs avantages et leurs inconvénients. L'avantage c'est une connaissance plus complète du corps humain, et cette science n'a pas peu contribué à donner à Michel-Ange la place exceptionnelle qu'il occupe dans l'histoire de l'art. Les inconvénients d'autre part sont de



*Tombe de Laurent de Médicis*





plusieurs sortes. Les études anatomiques mettent l'artiste en présence, non de l'être dans l'état normal de la vie, mais de l'être raidi et défiguré par la mort. Il est à craindre que, dans le cerveau d'un artiste trop préoccupé par l'étude de l'anatomie, les formes du cadavre ne viennent se substituer aux formes de la vie. D'autre part l'artiste, dans le but de faire preuve de sa science, peut être tenté de faire saillir à fleur de peau ces rouages que la nature tient cachés et de défigurer ainsi l'aspect normal de l'être.

Le nouveau style de Michel-Ange, qui devait avoir de si fâcheuses conséquences sur ses disciples, devait commencer par le corrompre lui-même. Le premier il en subit les funestes effets, et dans le *Jugement dernier* il est allé, sur certains points, aussi loin que ses plus mauvais imitateurs. Les circonstances ont fait que les deux plus complètes manifestations du génie de Michel-Ange ont été des œuvres peintes. Si la *Sixtine*, plus que toute sculpture, représente l'art de Michel-Ange dans la grandeur de sa première manière, le *Jugement dernier*, plus encore que les *Tombeaux des Médicis*, nous montre les audacieuses témérités de la fin de sa vie. Ceux qui, dans le *Jugement dernier*, se sont attachés principalement à étudier la figure du Christ et le groupe des damnés, n'ont pas tari d'éloges et ont considéré le *Jugement dernier* comme une œuvre admirable, tout empreinte du sentiment chrétien. Jamais en effet on n'a vu exprimés, avec une telle fougue, et la sévérité du Juge, et la cruauté des bourreaux et la souffrance des coupables. Mais la figure du Christ et le groupe des damnés n'occupent qu'une faible partie de l'œuvre de Michel-Ange, et si nous considérons les figures qui sortent des tombeaux et qui s'élèvent vers le ciel, les groupes des bienheureux entourant le Christ, ou les Anges tenant les instruments de la passion, nous ne trouvons rien qui puisse convenir à la représentation des saints ou des anges. Ce ne sont plus qu'études anatomiques, torsions du corps, positions invraisemblables, tout ce que la science peut suggérer d'étrangetés. De telle sorte que si cette partie obtient encore l'éloge des artistes en raison de la science déployée, elle est très sévèrement jugée par ceux qui ont conçu de la forme un idéal plus noble et surtout par ceux qui pensent que la forme est blâmable toutes les fois qu'elle n'exprime rien et à plus forte raison toutes les fois qu'elle est en contradiction avec l'idée que l'artiste se propose d'exprimer.

Ces défauts, que le *Jugement dernier* nous montre dans toute leur exagération, nous les retrouvons dans les *Tombeaux des Médicis*, de même qu'ils sont plus ou moins en germe dans la plupart des œuvres de Michel-Ange.

Au point de vue des formes, les recherches idéalistes de Michel-Ange, ayant pour but, non la beauté, mais la représentation de formes et d'attitudes anormales et outrées, ont abouti, particulièrement dans la représentation des formes féminines, à des figures qui choquent nos idées sur l'idéal. Je n'en citerai comme exemple que cette statue de la *Nuit* si vantée. Ces seins énormes, pendants, semblables à des tétines de chèvre, ce ventre ravagé, sillonné de rides, quelle singulière conception de l'idéal féminin! Quand ce terrible sculpteur se mettait à l'œuvre, semblable à un Vulcain haletant dans sa forge, Vénus effrayée se cachait pour ne pas être prise dans ses robustes mains d'ouvrier. Et cependant



il avait l'esprit hanté par cette beauté idéale et il la poursuivait sans relâche. On connaît sa profession de foi d'une si superbe jactance. « Parce que la beauté de ce monde est fragile et trompeuse, je m'efforce d'atteindre à la forme universelle. »

Il y a chez Michel-Ange un impérieux désir de créer des êtres différents de ceux que la nature offre à nos yeux. De là la recherche des poses les plus étranges, les plus contournées. Sa passion est de tordre les corps, de les plier sur eux-mêmes, de telle sorte que parfois on voit en même temps le dos et le nombril, comme dans le *Jour* et la *Victoire*. Dans cet ordre d'idées rien n'est plus singulier que la pose de l'enfant Jésus dans la *Vierge Médicis*, pose à faire trembler d'effroi toutes les mères.

Le plus souvent aucun prétexte ne justifie ces attitudes; Michel-Ange les a choisies pour le seul aspect de leur silhouette. C'est ainsi que deux figures des Tombeaux des Médicis, le *Crépuscule* et le *Jour*, sont étendues, comme si elles étaient à demi-couchées sur un lit de repos et elles croisent les jambes, geste sans dignité, qui n'exprime que le laisser-aller d'un corps s'abandonnant à la mollesse. Qu'est ce qui a pu tenter Michel-Ange dans un geste si insignifiant? C'est je crois tout simplement l'aspect un peu étrange que ce geste donne à la silhouette de la statue. La statue se ramasse, se contourne, se creuse, prend un aspect anormal, jusqu'à ne plus ressembler à une forme humaine et, vue de loin, à évoquer l'idée d'une chaîne de montagnes. Cet aspect a pris son maximum d'étrangeté dans la figure couchée de l'*Adonis mourant* du Bargello.<sup>(1)</sup>

Mais comment a-t-il eu l'idée de s'intéresser à un tel geste et de l'utiliser si anormalement dans les figures des Tombeaux des Médicis? Qu'on me permette d'insister un instant sur ce point, car il est particulièrement intéressant; et il nous montrera comment certaines formes naissent dans l'esprit d'un artiste et s'y maintiennent parfois tyranniquement.

Si l'on songe que Michel-Ange dans la période la plus active de sa vie a été obligé par les circonstances de se consacrer tout entier à la décoration de la voûte de la Sixtine, que cette voûte contient des centaines de figures, on peut supposer que le germe de la plupart des œuvres exécutées postérieurement se retrouvera dans cette voûte. Il est à supposer que lorsque Michel-Ange reprit le ciseau du sculpteur, les formes qu'il avait dessinées à la Sixtine, et en compagnie desquelles il avait si longtemps vécu, réapparurent et s'imposèrent à son esprit. Il ne serait donc pas surprenant que nous trouvions dans la *Sixtine* le type premier dont seraient dérivées les statues Médicis. Et c'est ce qu'il est facile de constater. Dans la place triangulaire qui s'élève de chaque côté des arcs des fenêtres, Michel-Ange a placé des figures qui sont couchées sur l'archivolte de l'arc, dans le mouvement même des figures Médicis. Or, pour remplir un espace triangulaire avec

(1) On n'est pas d'accord sur la date à assigner à cette statue. Quelques écrivains la classent parmi les œuvres de la jeunesse de Michel-Ange. Il me semble au contraire que l'attitude tourmentée de cette statue et, son étroite ressemblance avec les figures des Tombes Médicis, doivent la classer postérieurement à 1515. Nombre de critiques supposent que cette statue n'est pas de Michel-Ange. Il est vrai que l'exécution en est très grossière, mais la conception en est toute michelangesque. Parmi les statues faites par les élèves de Michel-Ange il n'en est aucune qui offre autant de rapports avec le style de ce maître.



*Tombe de Julien de Médicis*





une seule figure, il faut presque de toute nécessité avoir recours à un mouvement des bras ou des jambes; et ce geste des jambes croisées que nous ne comprenions pas dans les Tombes Médicis s'explique ici et se motive par son utilité décorative. On remarquera en particulier les figures placées entre l'*Isaïe* et la *Sybille de Cumès*, entre le *Jérémie* et le *Jonas* entre le *Jonas* et la *Sybille Libique*.

Dans deux de ces figures on retrouve en outre la torsion du corps et le mouvement de la tête se retournant et regardant par-dessus l'épaule, dans le type même de la figure du *Jour*.

Malgré tous leurs défauts, malgré la faiblesse de l'ordonnance générale, malgré la vulgarité des formes et l'outrance des attitudes, les Tombeaux des Médicis ont, à juste titre, conquis l'admiration universelle, en raison de cette violence qui exprime si puissamment la douleur et le désespoir. C'était un art dont l'exagération faisait paraître mièvres toutes les formes antérieures et qui effaçait toutes les nuances; c'était un cri qui faisait taire toutes les paroles discrètes et qui ouvrait toutes grandes les portes de l'art aux drames de la passion. Les successeurs immédiats de Michel-Ange trop hantés par l'influence de la Renaissance s'attachèrent surtout, dans l'art de leur maître, à conser-



*Vierge de la Chapelle Médicis*

ver ce qui avait trait à la forme, ne retenant rien des ardeurs de sa pensée. Mais la passion de Michel-Ange ne tarda pas à réapparaître dans l'art et à s'emparer du monde, grâce surtout à l'action des maîtres de Bologne. Au *xvii<sup>e</sup>* siècle c'est le grand cri de Michel-Ange qui retentit dans toute l'Europe, en Italie avec le Guerchin et le Caravage, en Espagne avec Ribeira et Zurbaran et surtout avec Rubens dans les Pays-Bas.

Il faut dire un mot des deux statues de *Julien* et de *Laurent*, ne fut-ce que pour signaler l'étrange conception de Michel-Ange qui, dans son mépris de la nature, poussé



par ses théories de l'idéal, donna à ses héros des traits imaginaires. – De ces deux statues, qui sont des merveilles d'exécution, l'une, le *Julien*, est d'une pose vraiment banale et sans aucune signification, l'autre, le *Laurent*, connu sous le nom de Penseur, *il Pensieroso*, est très célèbre, mais je ne sais pas voir dans cette statue cette sincérité et cette émotion qui font les grandes œuvres. La pose des jambes et des bras est très affectée et il me semble être au théâtre en présence d'un acteur qui fait le geste de penser plus qu'il ne pense réellement. Que nous sommes loin de la Sixtine, et comment donner le nom de Penseur à cette théâtrale statue de *Julien*, lorsque nous avons le *Jérémie*, l'*Isaïe* et le *Daniel*!



*Candélabre de la Chapelle Médicis*

Outre les deux Tombeaux dont nous venons de parler, Michel-Ange avait projeté un troisième Tombeau, celui de Laurent le Magnifique, et c'est à ce Tombeau que devaient appartenir les trois statues que nous voyons aujourd'hui simplement posées sur une des parois de la sacristie, le *S. Cosme* et le *S. Damien* faits par les élèves de Michel-Ange d'après ses dessins, et la statue de la *Vierge*, œuvre de Michel-Ange lui-même.

Cette *Vierge* est une des œuvres du maître qui produisent la plus profonde impression. Jamais il n'a créé un visage d'une plus grande beauté, ni exprimé avec plus de mesure et de force les angoisses de la *Mater dolorosa*. Mais ici encore que de bizarreries alliées à tant de beautés sublimes! Quelle étrange manière d'asseoir le petit enfant Jésus sur les genoux de sa mère! quelle folie

de lui faire tourner le dos à celle dont il doit prendre le sein, de telle sorte qu'il est obligé de se renverser, de tordre tout le corps, prenant une position qui n'est autre que celle que Michel-Ange avait déjà donnée à la statue de la Victoire!

Avant de quitter cette sacristie de San Lorenzo il faut encore admirer sur l'Autel deux *Candélabres* qui, sans nul doute, sont des œuvres de la main de Michel-Ange. Ce sont les seules œuvres décoratives que nous ayons de lui. Sa main se reconnaît ici à l'ampleur des formes, et à la souplesse de l'exécution. C'est un style large et puissant qui contraste avec tous les ornements que nous voyons faire à cette époque, même par les maîtres les plus expérimentés.

Les *Tombeaux des Médicis* et la *Tombe de Jules II* ont été terminés vers 1542. Michel-Ange devait encore vivre jusqu'en 1563. Or dans cette période de vingt ans, en dehors d'un morceau inachevé destiné à son tombeau et qui est aujourd'hui à Rome au palais Rondanini, on ne peut citer qu'une sculpture; il est vrai qu'elle est son chef-d'œuvre, c'est la *Descente de croix* de Florence.

Cette *Descente de croix* a des caractères si particuliers, elle est si différente des œuvres qui la précèdent, qu'elle peut être considérée comme appartenant à une manière nouvelle. Ici Michel-Ange, après avoir cherché l'expression de sa pensée dans les formes si violentes des Tombes Médicis, a prouvé lui-même que pour exprimer des idées très émouvantes il n'était pas nécessaire d'avoir recours à des formes outrées et que, tout au contraire, la mesure et la simplicité étaient des moyens plus sûrs pour dire nos douleurs comme nos joies, et que l'art était d'autant plus grand qu'il était plus naturel.

En jugeant ce groupe il ne faut pas chercher à diminuer sa beauté, en disant qu'il n'est pas terminé. Il l'est beaucoup plus qu'il ne le semble au premier abord. La figure principale, celle du Christ, peut être considérée comme achevée; à peine manque-t-il quelques coups de ciseau pour détailler la barbe et la chevelure; mais dans le corps tout entier il n'y a pas une incertitude; il y a autant de science que dans la *Victoire* du Bargello et plus de beauté encore, parce que le mouvement est plus simple et la musculature moins à fleur de peau, parce que tout est plus près de la nature même. Complètement terminée de même est l'exquise figure de



*La Descente de croix, de Florence*

Marie-Madeleine qui, par la simplicité de son attitude, rappelle la *Lia* du Tombeau de Jules II, et qui est plus belle encore, parce que la draperie est plus sobre, parce que le corps se devine plus librement et donne plus nettement la sensation d'une jeune fille dans le naturel de son vêtement. Quant à la figure de Nicodème qui couronne le groupe, figure largement massée, on ne désirerait pas la voir différente, tellement elle fait bien dans sa force robuste, dans ce grand parti de lumière et d'ombre qui la maintient au second plan. Vraiment il est à supposer que Michel-Ange n'avait pas l'intention de la traiter davantage. Seule la Vierge eût encore été travaillée par lui et c'est la seule partie qu'il faille regretter de voir inachevée. Mais en laissant tomber son ciseau, Michel-Ange avait déjà dit tout ce qu'il voulait mettre dans cette figure de tendresse, d'amour maternel et de douleur.



Jamais artiste n'a créé une œuvre plus profondément humaine, plus nôtre, disant plus le fond éternellement douloureux de la vie. Œuvre unique, car elle est sans tache. La hauteur de la pensée s'est incarnée ici dans une forme sans défaut. On chercherait en vain une attitude, un geste, une forme entachés de maniérisme. Combien belle cette figure du Christ si admirablement encadrée par les trois figures qui la soutiennent; combien noble dans sa détresse ce corps qui tombe, ne pouvant se soutenir sur ses jambes brisées; combien touchantes les moindres nuances du drame, ce geste du bras du Christ qui en-

toure la tête de Marie et le geste plus intime de sa tête reposant sur la tête de sa mère.

Pour ceux qui se demandent ce que l'art de la sculpture peut tenter dans la voie de l'expression dramatique, la réponse est là. Si Donatello dans sa *Madeleine* n'a pas donné une solution pleinement convaincante, Michel-Ange l'a fournie ici de manière à satisfaire les plus exigeants et les plus délicats.



*La Pietà*  
du Palais Rondanini, à Rome

La *Pietà* du Palais Rondanini, tout en étant une pièce plus inachevée encore, est non moins belle. Dans ce groupe composé de deux personnages, où les silhouettes sont à peine ébauchées, qui, sur certaines parties, est resté à l'état de première esquisse, on voit déjà tout ce que le maître a voulu dire. Toute sa pensée, toute son émotion transparaît derrière ces deux fantômes; quelques lignes ont suffi pour dire la faiblesse du corps du Christ et la tendresse douloureuse de la Vierge. Quelle trouvaille d'artiste que ce groupement étroit de deux corps, si unis qu'ils semblent n'en faire qu'un! comme la mère presse étroitement contre elle ce fils dont elle ne peut pas se séparer! et comme le geste de la main et de la tête exprime

bien son ardent amour! Mais il ne s'agit pas ici d'admirer seulement une pensée d'artiste. Si Michel-Ange a laissé la partie supérieure de son œuvre à l'état d'ébauche il en a terminé une partie, les jambes du Christ, et c'est bien là le plus prodigieux morceau qui soit sorti de sa main. Et c'est une toute autre manière que ce qu'il avait tenté jusqu'alors. Plus de musculature savante, plus de complication, plus de tours de force, c'est la nature seule dans toute sa vérité et sa simplicité. Pour comprendre ce que peuvent dire quelques lignes il suffit de voir cette disposition des jambes, exprimant si nettement la faiblesse, l'abattement, l'anéantissement de toute vie. Et quelle expression de la chair, de la chair fine, légère, mobile et comme fluente! La silhouette, simple, est d'une étonnante variété, mais toute en nuances, faite d'imperceptibles ressauts qui laissent deviner toutes les formes anatomiques, la saillie du genou et de la cheville et les muscles des jambes.

Cette œuvre, la dernière à laquelle Michel-Ange ait mis la main, qu'il fit pour lui-même, sans avoir en vue aucune commande, est bien vraiment avec la *Descente de croix*

de Florence, le dernier mot de son art, la plus grande et la plus pure leçon qu'il ait laissée au monde.

Le rôle de Michel-Ange a été trop important pour qu'il n'y ait pas intérêt à insister sur les moindres détails de ses œuvres. Il serait injuste sans doute de dire que Michel-Ange a manqué d'invention, lui qui a créé un style si nouveau et donné la vie à tant de figures, mais néanmoins il faut constater qu'il s'est beaucoup répété. Certaines formules semblaient s'imposer à sa pensée et revenaient continuellement sous sa main. La cause en est sans doute dans sa manière de travailler et dans la conception qu'il avait de son art. Ayant une idée à exprimer, il ne demandait rien à un modèle, il cherchait uniquement dans son esprit la forme à créer et le miroir de son esprit lui renvoyait toujours la même forme. Je vais donner une liste de ces habitudes inconscientes de l'esprit de Michel-Ange.

Dans la silhouette générale de la statue il adopte, d'un côté, une grande ligne droite et, de l'autre, une ligne mouvementée.

Il aime coller un bras au corps, ou le rejeter en arrière, de façon à le faire disparaître complètement. Et par opposition il relève l'autre bras, le mettant nettement en lumière et lui faisant faire avec le corps un angle très saillant.

Des deux jambes, il maintient l'une rigide, de façon à lui faire supporter tout le poids du corps, et il relève l'autre violemment. Pour augmenter cette saillie qui lui plaît, il fait souvent, et toujours sans motif, porter cette jambe sur un socle.

Dans les figures assises une jambe vient en avant tandis que l'autre est vivement rejetée en arrière.

Une épaule est toujours plus haute que l'autre et ce caractère va s'accroissant d'œuvre en œuvre.

L'avant-bras, si souvent mis en relief, est toujours d'une très grande beauté; mais le geste trop violent n'est pas rationnel.

Le corps est vu de trois quart et la tête de face.

La tête, presque toujours penchée, exprime la mélancolie et la douleur. Sur les têtes de femme il met des voiles lourds ayant l'aspect d'un casque.

Trop souvent Michel-Ange, ayant un sujet à traiter, ne cherche pas dans ce sujet les idées premières qui doivent présider au choix des formes. Il emploie trop indistinctement des formes qu'il estime belles en elles-mêmes et qui parfois n'ont pas de lien intime avec l'idée à exprimer.

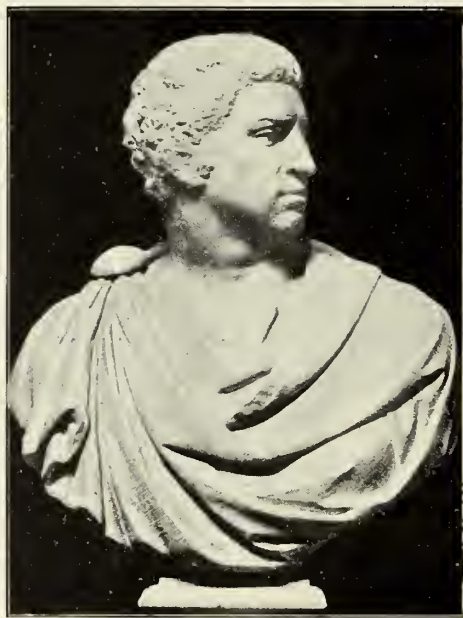
Nous n'avons cessé de le redire, cet illogisme est le vice même de la Renaissance.

Dans cette œuvre si variée de Michel-Ange, si nous étudions l'esprit qui l'a conçue, si, selon le mot de Taine, nous recherchons la faculté maîtresse, il semble que ce soit une immense fierté. De là on pourrait tout faire découler: tout d'abord, l'expression de la puissance, de la souveraineté morale et physique (les *Vierges*, le *David*, la *Victoire*, toute la



*Sixtine*), puis, comme idée annexe, la révolte, la rébellion, l'acte de résistance de toute force qui en rencontre une autre devant elle (*l'Esclave enchaîné*, le *Jour*, le *Moïse*), de même le dédain, le mépris (buste de *Brutus*) et surtout la souffrance, les blessures si douloureuses chez les hommes de génie (*l'Aurore*, le *Crépuscule*, la *Descente de croix*, le *Jugement dernier*), souffrances dont le dernier terme est une profonde misanthropie, la lassitude de la vie, l'impérieux désir « de ne plus rien voir, ni rien sentir » (la *Nuit des Tombeaux des Médicis*).

Pour comprendre l'âme de Michel-Ange, il suffit de regarder cet admirable buste que nous a laissé un de ses élèves. Nous voyons revivre ce Prométhée affamé de tant d'idéal et malgré lui si étroitement rivé à la terre; grand tant qu'il reste humain et retombant si lourdement lorsqu'il veut faire un pas hors de la glèbe à laquelle il est enchaîné. Jamais homme n'a conçu un tel rêve de bonheur et jamais homme n'a plus cruellement souffert. Cette figure si émouvante de Michel-Ange, ce front sillonné de rides, ces yeux de vieillard qui ont tant pleuré, c'est le masque même de l'humanité, de cette humanité qui de sa misère même tire toute sa grandeur.



*Buste de Brutus*



*Madone, de la Loggetta*

## JACOPO SANSOVINO

1486 – 1570

DANS la création du style de la Renaissance, le plus grand ouvrier, après Michel-Ange, fut Jacopo Sansovino.<sup>(1)</sup>

Pour étudier le style de la Renaissance il faut toujours mettre à part cette recherche de la pensée qui est particulière à Michel-Ange, recherche qui, nous ne cessons de le dire, n'appartient pas au <sup>xvi</sup>e siècle, ni au milieu florentin, ni à l'art de la Renaissance, mais qui est un retour momentané de l'esprit chrétien, sous l'action du grand pape Jules II et de la cour romaine.

Cette réserve faite, nous constatons qu'il y eut dans l'art de la Renaissance deux courants principaux, que l'on peut définir de la façon la plus sommaire en disant que l'un s'intéressa surtout au côté masculin, et l'autre au côté féminin de la nature.

Pour ceux qui négligent le côté spirituel de l'humanité et qui se placent uniquement au point de vue de l'étude des formes, on peut dire que le fait le plus intéressant de la vie est sa division en deux sexes : l'un qui se manifeste principalement par l'idée de la force et l'autre par l'idée de la grâce ; l'un qui est l'artisan de la guerre, et l'autre de l'amour ; l'un qui fait créer aux artistes l'*Hercule farnèse*, et l'autre la *Vénus des Médicis*.

---

(1) Son nom de famille était Jacopo Tatti ; il est connu dans l'art sous le nom de Sansovino, du nom de son maître Andrea Sansovino.



La découverte du *Torse* et du *Laocoon* vint fort à propos pour développer dans l'art du xvi<sup>e</sup> siècle les idées de violence qui correspondaient si bien au tempérament de Jules II et de Michel-Ange. Dans l'art de Michel-Ange, dans l'art de ses élèves et de ses imitateurs, Montelupo, Montorsoli, Bandinelli, Rossi, c'est ce côté masculin de l'art qui va dominer presque exclusivement. Mais à ne regarder que ce groupe d'artistes on ne connaîtrait qu'une forme, qu'une partie très incomplète de l'art de la Renaissance.



*Le Bacchus*

De telles recherches allaient trop à l'encontre de toutes les traditions florentines pour ne pas rencontrer des contradicteurs. Toutes les idées qui depuis un siècle prédominaient dans l'école, les idées de grâce, d'élégance, de tendresse et d'amour, ne pouvaient pas si subitement disparaître. Nous les avons vues se maintenir dans les œuvres des prédécesseurs immédiats de Michel-Ange et surtout chez Andrea Sansovino et nous les verrons transmises par lui à son élève Jacopo Sansovino.

Vasari fait remarquer les nombreux rapports qui existent entre l'art de Jacopo Sansovino et celui d'un de ses camarades d'atelier, Andrea del Sarto, montrant chez l'un et chez l'autre la même grâce et la même élégance; et Vasari ajoute non moins justement que Jacopo Sansovino, tout en étant inférieur à Michel-Ange, le surpasse sur plusieurs points et notamment dans les figures d'enfants et de femmes.

Les sentiments gracieux du xve siècle, au contact de la Renaissance, ne conservèrent pas leur pureté primitive et évoluèrent dans la direction du *sensualisme*. Le sentiment de l'amour qui, dans l'art du xve siècle, avait un caractère si élevé, qui trouvait sa pleine satisfaction dans l'amour maternel et dans l'amour divin, prit, sous l'action de la Renaissance, la forme de l'amour féminin, et Jacopo Sansovino fut le plus séduisant représentant de ces idées nouvelles. Si Michel-Ange avait trouvé dans les statues antiques, dans le *Laocoon* et le *Torse*, d'admirables modèles pour les idées qu'il voulait exprimer, Jacopo Sansovino en trouvait de non moins parfaits dans l'*Apollino* et la *Vénus de Médicis*.

L'art antique qui avait si passionnément étudié le corps humain, avait exprimé avec un égal bonheur et une égale prédilection les deux grandes formes de la vie humaine, la force et la grâce; et cet art fut, à l'époque de la Renaissance, la source de deux grandes écoles, de deux grandes branches, qui tout en se rattachant au même tronc, eurent entre elles de profondes différences.

Pour définir l'art de Sansovino il ne suffit pas de parler de son *sensualisme*, pas plus que pour définir l'art de Michel-Ange, il ne suffisait de parler de sa force.

Il est arrivé en effet ce fait singulier que les deux grands créateurs du style Renaissance, les deux plus illustres sculpteurs florentins du début du xvi<sup>e</sup> siècle, ne sont pas restés de purs florentins, qu'ils ont passé l'un et l'autre une partie de leur vie hors de leur ville natale et que, chez tous les deux, un élément étranger est venu s'unir aux idées florentines qu'ils tenaient de leur éducation première.

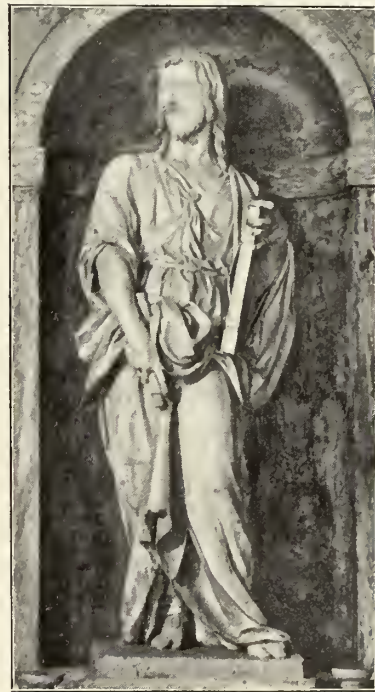
La conséquence en est que, lorsque nous voulons étudier le mouvement de la Renaissance chez ses deux véritables créateurs, Michel-Ange et Sansovino, il nous faut, sous peine de graves erreurs, distinguer nettement dans leur œuvre ce qui est le propre de la Renaissance et ce qui appartient à d'autres influences.

Dans l'art de Michel-Ange il fallait faire la part de ce qui lui venait du milieu romain, dans l'art de Jacopo Sansovino il faudra de même rechercher ce qui fut l'œuvre de l'influence vénitienne.

Quoique étant un disciple déterminé de l'art antique, quoique n'ayant jamais sur ce point renoncé aux idées de son éducation première, Jacopo Sansovino, par suite de son installation à Venise, ne fut pas ce qu'il aurait été s'il n'avait jamais quitté Florence. Venise en effet n'a jamais été engagée aussi profondément que Florence dans la voie de la Renaissance. Jamais elle n'a consulté l'art antique avec la même fascination, jamais elle n'a cherché à l'imiter avec la même docilité, et, à cette indépendance, elle a dû de conserver plus longtemps que Florence une école vivante et originale. C'est ce naturalisme vénitien, cette étude de la vie qui vinrent corriger chez Sansovino l'étroitesse des doctrines de la Renaissance. Lorsque nous admirons cette délicieuse Madone de la Loggetta, si vive, si animée, nous ne sommes pas en présence d'une œuvre de la Renaissance. Florence, à ce moment, serait incapable de produire une œuvre semblable; elle ne peut apparaître que dans un milieu qui a pu échapper à la froideur de la Renaissance, pour conserver cette jeunesse, cet élan, cette vivacité d'impression que seule peut inspirer l'étude de la nature.

« Parmi tous les artistes de ce temps, dit le *Cicerone*, les Vénitiens sont ceux dont la conception est la moins affectée et l'exécution la moins conventionnelle. Un des grands mérites de Sansovino est d'être le plus simple des artistes de 1530 à 1570. » Et le *Cicerone* en donne la raison: « C'est, dit-il, parce que Sansovino est moins dominé par le maniérisme de l'école pittoresque romaine et qu'ainsi il put maintenir à Venise, avec sa propre école, comme une seconde tradition du grand siècle de l'art. »

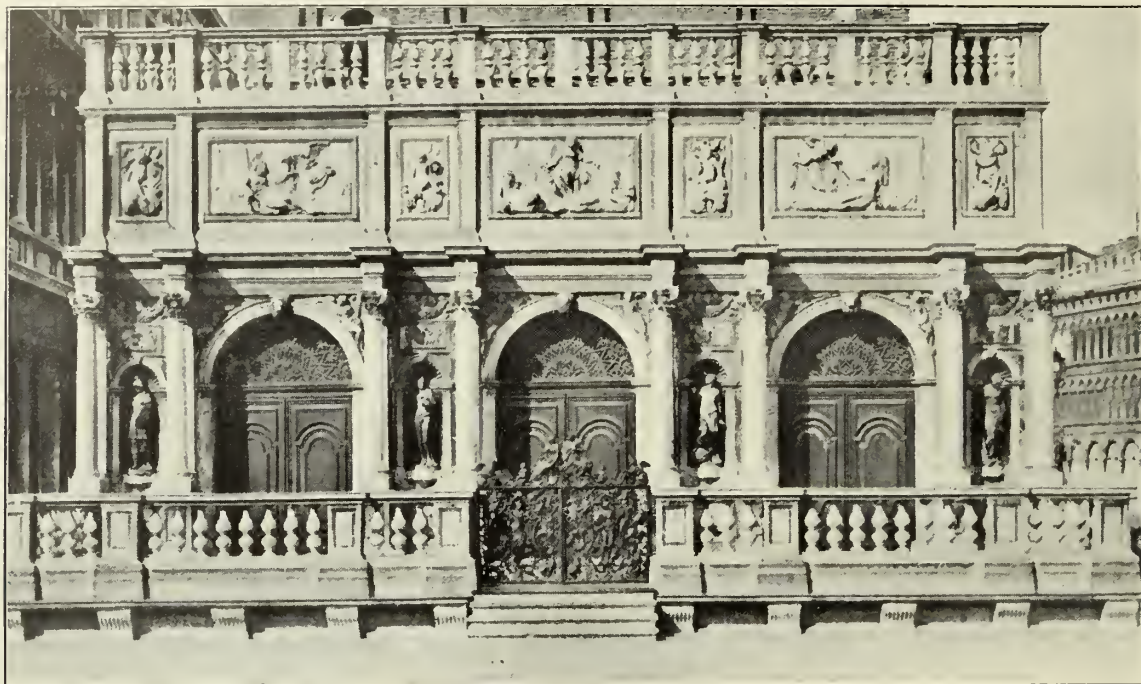
La vie de Sansovino pourrait se diviser en trois périodes. La première, la période florentine, est la période Renaissance, celle où domine presque exclusivement l'influence



*S. Jacques, du Dôme de Florence*



de l'Antiquité, la seconde, de peu de durée, est la période romaine où les mêmes idées règnent, mais en prenant un caractère de force inspiré par l'art de Michel-Ange, la dernière enfin, de beaucoup la plus longue est la période vénitienne, celle qui constitue vraiment le plus grand titre de gloire du maître.



La Loggetta

De la période florentine de Sansovino nous ne possédons plus que deux œuvres mais elles sont extrêmement importantes et significatives. Dans l'histoire de la Renaissance le *Bacchus* de Sansovino a la même valeur que le *David* de Michel-Ange. C'est le même enthousiasme pour l'Antiquité; mais à côté de la conception virile de Michel-Ange, c'est la conception féminine, c'est la vision d'un être beau, fait pour l'amour et non pour les combats. Plus de muscles saillants, mais des chairs fines et des membres délicats. Plus d'attitudes violentes, mais la souplesse d'un corps jeune et agile. Ce n'est pas l'*Hercule farnèse* qui a servi de modèle, mais quelque statue de *Faune* ou d'*Apollon*. Et la statue est si belle qu'il semble que l'art même de Praxitèle revive entre les mains de Sansovino.

Les mêmes idées d'élégance, la même volonté de reproduire les formes d'un être jeune et beau, se remarquent dans le *S. Jacques* du Dôme. Il est charmant par son expression de juvénile fierté, et l'on admire la nouveauté de l'exécution qui donne aux draperies tant de légèreté. Mais on voit s'accroître une mode que nous avons déjà signalée dans les œuvres du maître de Sansovino, cette mode du *contrapposto* qui consiste à chercher tout l'effet de la statue dans l'opposition des membres et le balancement du corps.

En 1514, pour l'entrée à Florence du pape Léon X, Sansovino fit de nombreux arcs de triomphe et, en collaboration avec Andrea del Sarto, il construisit toute une façade

en bois pour le Dôme de Florence. Mais de ces œuvres de Sansovino, comme de toutes celles qui furent faites à ce moment pour des cérémonies publiques, il ne subsiste d'autre souvenir que les récits de Vasari. Au cours de cet ouvrage nous aurons continuellement à parler des travaux considérables que les sculpteurs florentins eurent à faire, soit pour les entrées solennelles des Empereurs et des Papes dans leur ville, soit pour le Mariage de leurs souverains ou le Baptême de leurs fils, mais malheureusement ces travaux qui tinrent une si grande place dans la vie des artistes de cette époque n'eurent qu'une existence tout éphémère et ne sont plus connus de nous.

Très remarqué par le pape Léon X par suite de ces décorations, Sansovino fut attiré à Rome, où il resta pendant tout le pontificat de Léon X et de Clément VII. De cette période où Sansovino fut employé à plusieurs œuvres d'architecture, dont la plus importante fut l'Eglise des florentins, nous citerons, comme la plus belle œuvre



*Apollon, de la Loggetta*

de sculpture, la *Madone de S. Augustin*, Madone qui, étant devenue l'objet

d'une dévotion spéciale, est toujours toute parée de bijoux qui la cachent à moitié aux regards. Elle est très célèbre mais je ne crois pas qu'il convienne de beaucoup l'admirer. La tête de la Vierge trop inspirée de l'antiquité a la beauté régulière, mais aussi la froideur, des têtes de Junon; et dans l'enfant Jésus campé en petit hercule on retrouve le mauvais goût mis à la mode par Michel-Ange.

Le sac de Rome mit fin à cette première partie de la carrière de Sansovino. En 1527 il quitta Rome avec le dessein d'entrer au service du roi de France, mais en passant à Venise il y trouva un tel accueil qu'il s'y installa et y resta jusqu'à la fin de ses jours.

Au <sup>xvi</sup>e siècle Venise était par excellence la ville du luxe, des fêtes brillantes, la ville où tout semblait converger vers le plaisir. Le talent naturellement élégant et sensuel de Sansovino trouvait à Venise dans la ville du Titien, du Tintoret et de Paul Véronèse le véritable milieu qui lui convenait et s'y développa plus librement qu'il n'eût pu le faire à Florence ou à Rome.



*Minerve, de la Loggetta*



Je ne parlerai pas des œuvres d'architecture que Sansovino fit à Venise, car dans cet ouvrage je n'étudie les artistes qu'au point de vue de leurs sculptures, mais il est impossible de ne pas rappeler le rôle prépondérant que Sansovino joua comme architecte. Il fut plus grand encore comme architecte que comme sculpteur. Par la *Libreria*, la *Loggetta*, le *Palais Cornaro* il renouvela toute l'architecture vénitienne et la marqua d'un si puissant caractère que depuis lors les architectes n'ont fait que l'imiter.



*Madone, de l'Arsenal*

Le ravissant monument, dit la *Loggetta*, qu'il construisit au pied du Campanile de S. Marc, est décoré de quatre statues de bronze qui représentent son art dans toute sa fleur et sa plus pure originalité. Jamais on n'a mis dans une sculpture plus d'élan, plus de joie et d'amour de la vie. Sans doute il ne faut pas, en présence de ces statues, songer à la pureté de style de Ghiberti et de Luca della Robbia; il faut accepter ce maniérisme qui se plaît aux attitudes mouvementées et qui recherche les effets brillants et pittoresques; mais, dans cet art nouveau qui ne pense qu'à mettre en relief la beauté et le charme des formes du corps, elles sont vraiment un modèle que Benvenuto Cellini lui-même n'égalerait pas. C'est bien là le véritable idéal du premier âge de la Renaissance, de cet art qui régnera pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'au jour où le Bernin trouvera le moyen d'être encore plus ardent, plus vivant et plus sensuel.

Sur la façade de la Loggetta, dans sa partie inférieure, on admirera encore les ravissantes figures décoratives placées dans l'entre-deux des arcs et les bas-reliefs surmontant les niches. La partie supérieure de la Loggetta est décorée de grands bas-reliefs de marbre qui n'ont plus la même finesse et semblent avoir été exécutés à une époque postérieure, sans doute par les élèves de Sansovino.

A l'intérieur de la Loggetta se trouve une *Madone*,<sup>(1)</sup> chef-d'œuvre de grâce et de vivacité. Le petit S. Jean est assis aux pieds de la Madone, et la Vierge et l'enfant Jésus, dans un élan d'affection, se tournent vers lui pour le saisir et l'embrasser. C'est une œuvre vraiment bien séduisante, d'une vie prodigieuse et qui semble toute faite d'un sourire.

Sansovino a représenté plusieurs fois la Madone, mais dans aucune autre statue il n'a su retrouver le charme extraordinaire de la Madone de la Loggetta. La *Madone de l'Arsenal*, par l'ampleur des formes et l'immobilité du visage, rappelle la Madone de

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

S. Augustin et appartient encore au style romain de Sansovino. La *Madone de la Chiesetta*<sup>(1)</sup> plus vivante, plus gracieuse, appartient au même style que la Madone de la Loggetta.

Parmi les œuvres les moins maniérées de Sansovino, il faut citer la statuette de *S. Jean Baptiste* qui surmonte les Fonts baptismaux de l'église des Frari, et la magistrale statue de *S. Thomas Rangone de Ravenne*, placée sur la porte de l'église San Giuliano. Cette dernière statue a une simplicité et une dignité d'expression que Sansovino n'a pas su conserver, lorsque plus tard il eut à faire les statues des quatre *Évangélistes* pour le chœur de S. Marc.

Sansovino a fait deux *Tombeaux* à Venise, celui de l'*Archevêque de Chypre Podocartaro*, qui ne comprend en fait de sculpture que la statue du Prélat, et celui beaucoup plus important du *Doge Francesco Venier*. Dans la lunette de ce tombeau on voit un grandiose et admirable bas-relief représentant la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort qu'adorent deux personnages agenouillés. Dans le groupe de la Vierge et du Christ, Sansovino s'inspire de la *Pietà* de Michel-Ange; il reprend le même motif en lui donnant plus de simplicité et de souplesse. Aux côtés du Doge, représenté couché sur le sarcophage, sont deux figures de Vertus, la *Charité* et l'*Espérance*. La statue de l'*Espérance* est justement célèbre. Par sa forme si pure et si simple, par son expression si profonde, elle est un des chefs-d'œuvre du maître et une des plus belles représentations que l'on ait faites de cette Vertu.



Porte de la Sacristie de S. Marc

Je viens de dire ce qui me plaît le plus dans les œuvres de Sansovino, c'est dans des sujets tels que l'*Espérance* de la Tombe du Doge Venier, dans la *Madone* et les *Statuettes de la Loggetta* qu'il me paraît avoir trouvé les formes convenant à son génie. Il ne devait pas exceller de la même manière dans des sujets plus graves, dans les grandes scènes de la vie du Christ, où d'autres qualités que l'élégance et le sentiment de la délicatesse sont nécessaires. Dans la célèbre *Porte de bronze de la Sacristie de S. Marc*, s'il est

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



vrai que Sansovino brille par la beauté des décors, par l'habileté avec laquelle, selon l'exemple de Ghiberti, il encadre les motifs principaux s'il est vrai qu'il montre la même adresse dans l'art de disposer les figures de ses bas-reliefs, on ne peut s'empêcher de remarquer combien l'œuvre est théâtrale, et combien l'expression des sentiments est faussée par cette recherche de l'effet décoratif. Sansovino n'est pas un maître qui, comme Donatello, pleure au pied de la croix et fait entendre des cris de désespoir, c'est un artiste qui ne se préoccupe que de plaire aux yeux par le joli dessin des membres et le pittoresque groupement des figures. Admirons toutefois son habileté et le soin extraordinaire qu'il a apporté à sculpter cette porte, notamment l'adresse avec laquelle son ébauchoir, semblable au pinceau d'un Memlinc, a disposé, autour du Christ mort, toute la scène du Calvaire, et, autour du Christ ressuscité, le concert céleste des Anges.

Les mêmes réflexions s'appliquent aux six bas-reliefs de bronze représentant les *Miracles de S. Marc*, qui décorent la balustrade du chœur de S. Marc; mais toutefois ici les qualités sont moins grandes et les défauts plus accentués. C'est un encombre excessif, où l'œil a de la peine à saisir la pensée de l'artiste et ne trouve pas même, en revanche, quelque beau morceau de bravoure à admirer. Plus Sansovino avance en âge, plus il se laisse entraîner au courant du jour et tombe dans les exagérations qui rendent le Jugement dernier de Michel-Ange si condamnable.

Dans le même style compliqué, mais prodigieusement habile, est un petit *Tabernacle* du Musée du Bargello, dont le motif principal représente le Christ entouré d'Anges.

Antérieurement à ces bas-reliefs et dès son arrivée en Venise, Sansovino avait fait à Padoue, pour la célèbre chapelle de S. Antoine, un bas-relief représentant *le Saint rendant la vie à une noyée*. C'est le seul grand relief de marbre fait par ce maître. Il s'y montre moins tourmenté que lorsqu'il travaille le bronze, mais ses tendances à l'imitation antique, ses recherches anatomiques diminuent la valeur expressive de sa pensée.

Et Sansovino, lui aussi, à la suite de Michel-Ange, comme tous les autres florentins, veut faire des statues colossales et quoique ce genre convînt mal à son talent il fit deux colosses, un *Mars* et un *Neptune* pour décorer le grand escalier du Palais Ducal. Il ne faut pas être trop sévère pour des statues traitées, comme celles-ci dans un pur effet décoratif et il faut reconnaître qu'elles ne sont pas inférieures à celles que Bandinelli et l'Ammannati faisaient au même moment à Florence.

Vasari a parlé longuement de la personne de Jacopo Sansovino et du charme qu'il exerçait autour de lui « C'était, dit-il, un homme de belle taille, élégant et se tenant très-droit. Sa carnation était très blanche, ses cheveux blonds. Très gracieux et très beau il fut aimé dans sa jeunesse par de grandes dames. Devenu vieux il avait un air majestueux, avec une belle barbe blanche. Il marchait comme un jeune homme; à l'âge de quatre vingt

treize ans, il était encore alerte et bien portant, voyant sans lunettes les plus petites choses quelque éloignées qu'elles fussent, et il écrivait sans baisser la tête et sans prendre aucun point d'appui, comme le font la plupart des vieillards. Il s'habillait avec recherche, aimant les femmes et se plaisant dans leur compagnie jusque dans sa plus extrême vieillesse. »

Avant Sansovino de nombreux sculpteurs florentins étaient venus à Venise et leur action y fut considérable pendant tout le cours du *xv<sup>e</sup>* siècle ; mais aucun de ces artistes ne s'était installé définitivement dans cette ville, comme le fit Sansovino, aucun n'exerça une action comparable à celle de ce grand maître qui, on peut le dire, transforma l'art vénitien en créant, dans la sculpture et plus encore dans l'architecture, un style qui régna pendant tout le cours du *xvi<sup>e</sup>* siècle.

Vasari donne une longue liste de ses élèves, Solosmeo de Florence, Danese Cattaneo de Carrare, Girolamo de Ferrare, Jacopo Colonna de Venise, Luca Lancia de Naples, Tiziano de Padoue, Pietro de Salò, et le plus grand de tous Alexandre Vittoria. Parmi les florentins, deux grands artistes, que nous retrouverons plus loin, ont été les élèves de Jacopo Sansovino, Tribolo et Ammannati.



*Madone, de la Chiesetta*





*TROISIÈME PARTIE*

---

*LES SCULPTEURS  
DES GRANDS-DUCS DE TOSCANE*







*Portrait de Bandinelli*

## *BANDINELLI*

1488-1560

Au point de vue de l'histoire de l'art, sinon au point de vue de la beauté des œuvres, Bandinelli est le maître le plus important que l'on puisse citer après Michel-Ange et Sansovino.

Comparé à ces deux artistes Bandinelli a ceci de particulier qu'il a passé toute sa vie à Florence. Son art ne s'est pas transformé comme celui de Michel-Ange au contact du milieu romain, ni comme celui de Sansovino au contact du milieu vénitien, et ainsi, mieux que ces deux maîtres, il représente dans son essence, dégagé de toute influence étrangère, le style même de la Renaissance. Il occupe dans l'art de la sculpture la même place que Vasari ou le Bronzino dans l'art de la peinture.

Dans la vie de Michel-Ange nous avons noté deux périodes principales : la période florentine pendant laquelle il se montre le disciple exclusif de l'art antique, et la période romaine caractérisée par l'influence de la pensée chrétienne. Cette influence chrétienne, qui se manifesta par la recherche de l'expression, était en désaccord avec les idées régnant en Italie au début du xvi<sup>e</sup> siècle et ne devait pas être acceptée par les artistes, par les Florentins encore moins que par tous les autres. L'action de la Cour papale, cette résurrection de l'art chrétien, au moment même où apparaissait le grand mouvement de la Renaissance antique, était un véritable anachronisme. C'était vouloir arrêter la Renaissance au moment même où elle naissait et s'imposait dans tout l'éclat de sa brillante nouveauté. Alliée à la Renaissance antique, l'idée chrétienne a pu pendant quelques années,



dans les mains de Raphaël et de Michel-Ange, réaliser une forme d'art d'une supérieure beauté, mais ce ne fut qu'une alliance momentanée à laquelle les maîtres florentins du *xv<sup>e</sup>* siècle devaient d'autant moins s'intéresser qu'ils n'étaient pas très ardents dans leur foi religieuse et que, d'autre part, ils étaient passionnés pour les nouvelles idées de la Renaissance et désireux de leur faire produire toutes leurs conséquences.

Il était donc à prévoir que l'école du *xv<sup>e</sup>* siècle laisserait tomber les recherches spiritualistes de Michel-Ange pour ne s'intéresser qu'à la technique de l'art et à la représentation des formes. Et le triomphe de la Renaissance fut à ce moment d'autant plus facile que la Papauté elle-même renonça à défendre l'art chrétien et que les idées de la Renaissance s'installèrent sur la chaire de S. Pierre avec deux membres de la famille des Médicis, avec Léon X et Clément VII. L'art de Michel-Ange et de Raphaël, cet art qui fut le résultat de la pensée romaine unie aux formes florentines, ne brilla réellement dans tout son éclat que sous le pontificat de Jules II. La part faite à cette forme d'art passagère, nous devons donc détourner les yeux de Rome, pour revenir dans cette Florence qui, pendant un siècle encore, dirigera les destinées de l'Italie. Et, à Florence, le grand maître, le chef de l'école, c'est Bandinelli.

Bandinelli n'est pas chrétien. Rien de ce que Michel-Ange a cherché dans le plafond de la Sixtine, ne l'intéresse. Il n'est pas non plus un patriote. Il ne semble pas avoir souffert des malheurs de sa patrie et de l'invasion étrangère. Tandis que Michel-Ange, comme un vaillant soldat luttait sur la brèche des fortifications qu'il avait construites lui-même, Bandinelli se réfugiait à Lucques, pour ne revenir à Florence qu'une fois la tempête passée.

D'autre part si nous le comparons à Jacopo Sansovino nous remarquerons qu'il n'est pas sensuel. La seule chose qui lui plaise, même en dessinant le nu d'une femme, ce sont les pures questions d'art. Ni penseur, ni sensuel, il semble que, plus que tout autre, il ait voulu contempler la beauté des lignes, indépendamment de tout ce qu'elles peuvent signifier.

Dans cette étude des formes, son idéal est le même que celui de Michel-Ange. Comme lui il aime la force, et comme lui il a le désir de s'élever au-dessus de la nature. Partant il épaissira et grossira les formes, empruntant aux statues romaines les traits qu'il ne trouvait pas dans la race florentine, n'ayant d'autre ambition que d'exprimer avec plus d'énergie cet idéal de force qui lui semblait le point culminant de l'art.

Je dis tout de suite que si ces recherches correspondaient bien fidèlement à l'esprit de la Renaissance, aux idées qui avaient cours dans le monde des artistes par suite de leur éducation littéraire et de leur étude des statues antiques, ces idées avaient peine à pénétrer jusque dans le peuple, dans ce peuple qui conserva la foi religieuse plus longtemps que le monde des lettrés et des artistes et dont les yeux étaient habitués aux formes délicates que le ciseau des maîtres du *xv<sup>e</sup>* siècle avaient prodiguées dans toutes les églises, dans tous les palais et dans toutes les rues de la ville.

Aussi si Bandinelli eut la faveur de la cour, s'il fut le sculpteur attitré de Cosme de Médicis, il ne put jamais gagner le cœur du peuple et les chroniqueurs nous ont

transmis tous les lazzis, tous les pamphlets du peuple florentin contre ses œuvres qui formaient un si vif contraste avec toutes les traditions de l'école nationale.

Aujourd'hui nous pensons comme le peuple florentin, et Bandinelli, après avoir joui pendant plusieurs siècles d'une haute renommée, nous apparaît comme un des maîtres les moins sympathiques de l'art italien. Nous le négligerions volontiers et, s'il ne s'agissait que de notre plaisir esthétique, nous n'aurions pas grand tort; mais comme il s'agit d'écrire l'histoire des idées artistiques, de suivre la naissance et la disparition des grandes formes d'art qui ont régi le monde, Bandinelli doit être mis au premier plan.

Nous pouvons, en effet, nous devons même ne pas l'aimer, mais il faut dire quelle place il a tenu à son époque, il faut dire qu'il fut, avec Michel-Ange, et plus que Michel-Ange le grand artisan du triomphe de la Renaissance à Florence.

Si les statues de Bandinelli nous déplaisent il ne faut pas conclure de prime saut à l'infériorité de son talent artistique; Bandinelli avait au contraire, au plus haut degré, les qualités que l'école recherchait alors. Il connaissait admirablement le corps humain, et ses dessins reproduisant le nu sous toutes les formes possibles ont été considérés par Vasari et les autres critiques ses successeurs, comme étant les plus beaux qui aient été faits à Florence. Un dessin de Bandinelli, le *Martyre de S. Laurent*, qui a été si merveilleusement gravé par Marc-Antoine, est peut-être au point de vue de la composition, de l'attitude des figures, de la mise en saillie de la structure humaine, la pièce la plus significative de la Renaissance, celle qui, plus que la *Sixtine* de Michel-Ange, plus que les *Chambres* de Raphaël, où réapparaissent les idées religieuses du Moyen-âge, nous dit ce que la pure doctrine de la Renaissance demandait aux artistes.

Aujourd'hui si les œuvres de Bandinelli nous déplaisent, c'est parce qu'elles n'ont pas d'expression et c'est aussi parce qu'elles ne reproduisent pas assez fidèlement les formes que l'artiste avait sous les yeux, c'est parce qu'il cherchait son idéal dans l'imitation des statues romaines. Ce sont précisément ces recherches, que nous considérons aujourd'hui comme des défauts, que les lettrés et les artistes de la Renaissance tenaient en si haute estime.

Bandinelli a vécu au milieu de la haine, et il semble que dans ce milieu du xvi<sup>e</sup> siècle où les artistes furent si envieux les uns des autres, il ait lui-même encouru plus de reproches encore que ses contemporains. A ce moment tous les artistes se haïssent, et Michel-Ange lui-même fut en hostilité déclarée avec Léonard, avec Raphaël, avec Jacopo Sansovino.<sup>(1)</sup>

Quel contraste avec le siècle précédent. Sans doute les artistes du xv<sup>e</sup> siècle ont eu leurs conflits, mais c'est à peine si l'histoire nous en a conservé un faible écho. Et nous concevons mal en effet comment la haine eût pu germer et grandir dans le cœur

---

(1) « On ne peut citer de Buonarroti un seul trait de bienveillance envers ses illustres émules, tandis que l'on connaît de lui plus d'une dure parole à l'adresse des plus éminents parmi eux. » « Il n'y a que ces idiots de milanais pour te commander un travail en bronze » dit-il un jour publiquement à Léonard de Vinci; et Raphaël n'était à ses yeux qu'un « envieux qui avait plus d'application que de génie. » KLACZKO, *Causeries florentines*, page 43.



d'un Antonio Rossellino, d'un Civitali ou d'un Andrea della Robbia. Mais, au xvi<sup>e</sup> siècle, le lien religieux est brisé, les artistes ne travaillent plus en vue d'une grande idée morale, ils ne sont plus poussés que par le culte de leur individualité, et dans leur soif de gloire, d'honneurs et de richesses, ils prennent cette irritabilité qui depuis lors n'a cessé d'être l'apanage de leurs successeurs. Dans leurs études, dès les premières années de leur apprentissage, ils ne s'intéressent qu'à la puissance des muscles, ils ne comprennent plus que l'importance de la force dans la vie réelle, ils sont batailleurs, spadassins, et lorsqu'ils sont les plus forts ils n'hésitent pas à se débarrasser de leurs adversaires par un coup d'épée ou de poignard.

Aux yeux de la postérité, Bandinelli a eu à lutter, non seulement contre les critiques violentes de Benvenuto Cellini, mais contre les accusations calomnieuses de Vasari, visant sa réputation d'honnête homme. Vasari a accusé Bandinelli d'avoir détruit le célèbre carton de Michel-Ange. « Le carton de Michel-Ange, dit-il, ayant été exposé dans la salle du grand Conseil, Baccio Bandinelli, qui, plus que tous les autres artistes, fréquentait ce lieu, fit faire une fausse clef de cette salle et, dans le tumulte qui suivit la chute de Pierre Soderini en 1512, il lacéra le dessin en plusieurs morceaux. On supposa que Bandinelli avait coupé ce dessin pour en emporter quelques morceaux. D'autres pensèrent qu'il avait voulu enlever aux jeunes artistes la faculté de l'étudier, afin de les empêcher de faire des progrès dans l'art, d'autres enfin supposèrent qu'il avait agi dans le but d'être agréable à Léonard de Vinci, dont le carton de Michel-Ange avait singulièrement affaibli la réputation, d'autres enfin, mieux avisés sans doute n'y virent qu'un effet de sa haine pour Michel-Ange, de cette haine qui l'anima contre lui pendant toute sa vie. La perte de ce carton fut une cruelle perte; Bandinelli se couvrit de honte et mérita d'être accusé par tout le monde d'envie et de méchanceté. »

Bandinelli ne s'est pas relevé d'une telle accusation et on n'a cessé de le citer comme le plus haineux des artistes de la Renaissance. Or le récit de Vasari n'est qu'une abominable calomnie. M. Perkins l'a démontré jusqu'à l'évidence. « Un examen attentif des faits, dit-il, prouve que Bandinelli n'a pu se rendre coupable de l'acte honteux qu'on lui impute, ni en 1512 comme l'avance Vasari dans la biographie de cet artiste, ni en 1517 ainsi que l'affirme cet écrivain si peu exact dans sa notice sur Michel-Ange; car Cellini nous dit que lorsque Torrigiano revint d'Angleterre à Florence, en 1518, il était lui-même occupé à faire des études d'après ce carton. La présomption la plus forte en faveur de l'innocence de Bandinelli se trouve peut-être dans le silence de Cellini qui, ardent admirateur de Michel-Ange et ennemi plus ardent encore de Bandinelli, n'eût pas manqué, s'il eût cru à cette accusation, de la lui reprocher hautement et Condivi lui-même n'eût pas dit qu'on ignorait comment ce carton avait été détruit, s'il eût existé la moindre certitude à cet égard. » M. Müntz a récemment fait remarquer que l'Anonyme de Morelli qui écrivait en 1519 vit encore le carton de Michel-Ange dans la salle du Palais vieux là même où il avait été exposé pour la première fois et de plus que Paul Jove mentionne l'ouvrage comme existant encore à son époque, ce qui nous reporte vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle.

De toute cette animosité des amis de Michel-Ange il ne faut retenir qu'une conclusion, c'est que Bandinelli était détesté par eux, surtout parce qu'ils le considéraient comme étant le seul qui pût alors balancer la gloire de Michel-Ange.

Plus encore que Vasari, Cellini ne cesse d'attaquer Bandinelli d'une façon odieuse. Mais quelle foi ajouter à ce Cellini, à cet assassin qui n'a jamais eu le moindre soupçon de sens moral? Ne nous dit-il pas crûment, et comme s'il voulait s'en vanter qu'il « avait résolu de tuer son ennemi Bandinelli »?

Bandinelli appartenait à une famille d'artistes. Son père était un orfèvre dont la boutique, au dire de Vasari, était la première de Florence. Fournisseur des Médicis, de Laurent et de son frère Julien, il devint leur homme de confiance et fut chargé par eux, lors de leur exil en 1494, de mettre en lieu sûr leurs richesses. Il était à même de donner à son fils une grande instruction technique, une haute culture littéraire, et tous les avantages qui résultent pour un artiste de la fréquentation des hommes de cour. Bandinelli, de bonne heure, fut placé mieux que tout autre pour connaître les idées qui se faisaient jour dans le milieu des Médicis et pour trouver les nouvelles formes artistiques qui convenaient à ces idées.

Bandinelli a été un infatigable travailleur. Parmi les sculpteurs italiens il est avec Donatello, Michel-Ange et le Bernin, un de ceux qui ont taillé les plus nombreux et les plus gros blocs de marbre.

Dans sa jeunesse, Bandinelli, après avoir débuté en faisant quelques statues dans le style antique, notamment un *Hercule* et un *Mercure* qui plus tard, en 1530, fut envoyé au roi de France, obtint en 1512 la commande d'un *S. Pierre* pour la Cathédrale de Florence. C'est une statue encore peu significative, dans laquelle il suffit de signaler, comme trait intéressant, une imitation des statues de Donatello et plus particulièrement du *S. Marc* d'Or San Michele.

Ensuite, comme tous les artistes en vue de cette époque, il fut appelé à Lorette où il termina les bas-relief de la *Naissance de la Vierge*.<sup>(1)</sup> Il faut, je pense, considérer comme étant de Bandinelli toute la partie droite représentant S.<sup>te</sup> Anne et le groupe des visiteuses. Le style d'Andrea Sansovino, plus simple, se reconnaît dans la partie de gauche représentant la toilette du nouveau-né. Au sujet de ce bas-relief Vasari a deux versions. Dans la vie d'Andrea Sansovino il dit que ce maître commença ce bas-relief qui fut dans la suite terminé par Bandinelli. Dans la vie de Bandinelli il dit au contraire que le bas-relief commencé par ce maître fut terminé par Raphaël da Montelupo. Le style de l'œuvre me paraît plutôt confirmer la première version.



*Hercule et Cacus*

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.



Bandinelli fit ensuite, pour le Palais des Médicis à Florence, diverses statues, notamment un *Orphée*, en imitation de l'Apollon du Belvédère et une *Copie du Laocoon*. En même temps il restaurait le groupe original, faisant les bras qui manquaient; restauration qui passe pour une des plus belles qui aient été faites à un antique.

Et nous arrivons à la première œuvre importante du maître, au groupe colossal d'*Hercule et Caccus* qui est placé devant la porte du Palais de la Seigneurie. Lorsqu'on parle de cette œuvre de Bandinelli on ne peut s'empêcher de penser aux *Mémoires* de Cellini qui contiennent la plus mordante attaque qu'un artiste ait jamais dirigée contre un autre artiste. La critique de Cellini sur l'*Hercule et Caccus* est une page féroce et d'autant plus dangereuse qu'elle a été écrite par un homme connaissant tous les secrets de son art et dont les mots portent comme des flèches empoisonnées. « Si l'on rasait les cheveux de ton Hercule, dit-il, il ne lui resterait plus assez de crâne pour contenir la cervelle. On ne sait si sa face est celle d'un homme ou d'un monstre tenant à la fois du lièvre et du bœuf; en outre, elle n'est pas à l'action. La tête est mal attachée au cou, avec si peu d'art et d'une manière si disgracieuse qu'on n'imagina jamais rien de pis. Ses grosses épaules ressemblent aux deux paniers du bât d'un âne. Sa poitrine et ses membres sont copiés non sur la nature humaine, mais d'après un mauvais sac de melons dressé le long d'un mur. Le dos paraît être aussi la reproduction d'un sac de calebasses. On ignore comment les deux jambes tiennent à ce torse difforme, on ne sait pas s'il s'appuie sur une jambe ou sur l'autre, et on voit encore moins s'il repose sur toutes deux, suivant la méthode observée quelquefois par les maîtres qui possèdent un peu leur métier. On reconnaît facilement que cette statue tombe en avant de plus d'un tiers de brasse, ce qui est la plus grande et la plus impardonnable de toutes les erreurs dont se rendent coupables ces artistes sans valeur qui nous pleuvent par douzaines. Quant aux bras ils sont tous deux étendus sans aucune grâce, et on n'y découvre pas plus d'art que si tu n'avais jamais contemplé un homme nu et vivant. La jambe droite de l'Hercule et celle de Caccus qui la touche sont agencées de telle façon que, si on les séparait, il ne resterait plus à l'endroit où elles se rencontrent assez de mollet non seulement pour toutes deux, mais encore pour une seule. On dit encore qu'un des pieds de l'Hercule est enterré et que l'autre semble posé sur des charbons ardents. »

En citant cette page la plupart des historiens de la sculpture florentine s'abstiennent de tout commentaire. Elle comporte cependant de nombreuses réflexions, car toutes les critiques de Cellini n'ont pas la même portée et, en discutant son opinion sur Bandinelli, c'est l'art de toute cette époque que l'on analyse.

Cellini n'a pas raison de reprocher à l'Hercule de Bandinelli la petitesse du crâne. Si Bandinelli a commis quelque exagération il n'a fait que suivre les conseils donnés par l'art antique qui estimait que dans la représentation du type de l'Hercule le développement excessif de la musculature devait entraîner nécessairement l'atrophie du cerveau. Plus graves sont les reproches relatifs à l'exagération des muscles à « ce dos qui ressemble à un sac de calebasses » mais comment Cellini n'a-t-il pas vu que Bandinelli n'était pas

seul à mériter de tels reproches et que cette critique remontait jusqu'à Michel-Ange, jusqu'à ce Michel-Ange devant lequel il était en adoration? On ne saurait condamner la musculature de l'Hercule de Bandinelli sans qu'une partie de ce blâme ne retombe sur les figures mêmes des Tombeaux des Médicis. Si l'Hercule de Bandinelli a un pied enterré n'est-ce pas encore une imitation de Michel-Ange qui très souvent s'est plu à ne pas dégager le pied de ses statues? et la pénétration des membres d'Hercule et de Caccus est une licence que s'étaient permis, avant Bandinelli, le grand Donatello, dans son *David* de bronze, et les Grecs du <sup>ve</sup> siècle eux-mêmes, témoin le Discobole. Et d'où vient cette mode de soulever un pied comme s'il était sur des charbons ardents, sinon de Michel-Ange? Mais ici Cellini ne fait que se contredire. Après avoir remarqué, ce qui est vrai, que la statue porte trop également sur les deux pieds, il dit maintenant, ce qui n'est pas vrai, qu'un des pieds est trop violemment soulevé. En faisant cette dernière critique il pensait malgré lui à quelque statue de Michel-Ange, au *S. Mathieu*, à l'*Esclave* du Louvre, à l'*Apolino*, mais non à l'*Hercule* de Bandinelli.

En réalité l'*Hercule* de Bandinelli, qui est loin d'être un chef-d'œuvre, est répréhensible surtout par son faible caractère expressif. Il ne dit pas ce qu'il veut

dire. Comme l'a très bien vu Cellini le geste du bras est mou, la tête n'est pas à l'action et d'une façon générale la statue ne parvient pas à exprimer ce caractère de force que l'artiste désirait par dessus tout mettre dans son œuvre.

Remarquons toutefois que le groupe de Bandinelli ne fut pas alors jugé si méprisable. Vasari, en effet, après avoir longuement parlé du concours qui eut lieu entre l'Ammannati, Cellini, Jean Bologne, et Vincenzo Danti pour le Neptune de la Place de la Seigneurie ajoute: « La mort empêcha Bandinelli d'avoir la commande de ce Neptune, mais elle lui valut en revanche une grande gloire, car ces quatre modèles firent voir combien étaient meilleurs le dessin, le jugement et le talent de celui qui avait fait *Hercule et Caccus*, et les avaient mis, comme vivants, sur la place. La bonté de cette œuvre a été démontrée par les œuvres qui furent faites depuis la mort de Bandinelli; lesquelles malgré leur valeur n'ont pu atteindre au degré de beauté de celle de Bandinelli. »

Que Bandinelli ait été de son vivant considéré comme un des plus grands maîtres de l'école, nous n'aurions pas besoin d'autre preuve que la commande qui lui fut faite des



Tombeau de Léon X



*Tombeaux de Léon X et de Clément VII.* Ces Tombeaux pour lesquels il eut comme collaborateur l'architecte Antonio da San Gallo doivent être considérés comme les types de tombeaux les plus significatifs du nouveau style de la Renaissance.

Pour comprendre l'évolution de l'art florentin il faut rapprocher les tombeaux de Bandinelli, qui datent de 1536, des Tombeaux faits par Sansovino en 1505.

L'œuvre de Sansovino offrait déjà dans l'ordonnance générale et dans le choix des motifs de décoration, une imitation de l'art antique, mais malgré tout on voyait toujours prédominer l'ancien goût florentin caractérisé par la recherche excessive du décor et de la finesse de l'exécution. Ici, c'est la proscription absolue de l'ornement, considéré désormais comme une chose petite et indigne du grand art. C'est, en architecture, toute beauté vue dans le grand effet des lignes; c'est la recherche de la noblesse et de la puissance.

Soyons équitables; l'idée est juste. S'il est vrai que dans la plupart des œuvres de la Renaissance, cette recherche a engendré de la froideur, on peut dire que la doctrine en soi était inattaquable. L'Architecture ne saurait être un simple prétexte à la décoration. Le <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, oubliant les grandes traditions du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, s'était préoccupé parfois trop exclusivement de couvrir ses monuments d'une dentelle de pierre, et son art gagnant en légèreté avait perdu sa grandeur. La Renaissance contenait en principe une réforme féconde, et son seul tort a été de chercher la réalisation de ses idées, non dans l'invention de formes nouvelles, mais dans l'imitation trop servile de l'antiquité.

Si même, sans penser aux grandes œuvres architecturales, nous étudions la décoration des chapelles, des autels, des tombeaux, nous reconnaitrons que, le jour où la première place était de nouveau restituée à la figure humaine, il convenait de restreindre ces ornements dont les mille détails risquaient de trop retenir les regards.

Le Tombeau de Léon X marque la disparition définitive de l'ornementation dans l'architecture funéraire. Désormais, et sur ce point c'est la grande tradition des maîtres italiens du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et des français du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> qui reparaît, la figure humaine va régner dans l'art en souveraine absolue.

La disposition générale du Tombeau de Léon X qui reproduit le type des arcs de triomphe romain eut un très grand succès. C'est elle que les architectes français adoptèrent dans les Tombeaux de François I et de Henri II, et ils la développèrent encore, car au lieu de plaquer contre un mur l'arc de triomphe, comme une simple décoration, ils l'isolèrent et le dressèrent tout entier au-dessus de la statue tombale du roi.

La décoration des Tombeaux de Bandinelli comprend, dans le bas, trois statues et, sur l'entablement, trois bas-reliefs. Bandinelli n'a pas eu le temps d'achever son œuvre et les parties les plus en vue des Monuments, les deux statues des papes, ne sont pas de lui. Le Léon X est de Montelupo, et le Clément VII, d'un sculpteur assez médiocre, Nanni di Baccio Bigio. De Bandinelli sont les quatre statues de saints placées dans des niches aux côtés des statues des papes. Ce sont les chefs-d'œuvres de ce maître. Sans doute ce sont ici des athlètes plus que des saints, mais le caractère de puissance que Bandinelli veut

reproduire est nettement exprimé et, en se plaçant au point de vue choisi par l'artiste, on doit reconnaître que ce sont là des œuvres de réelle vaillance, sculptées par un maître ouvrier.

Vasari blâme Bandinelli d'avoir placé aux côtés des Papes, et dans un poste secondaire, les statues des Apôtres. Il voit là un acte d'adulation vis-à-vis des Papes et un manque de respect vis-à-vis des Apôtres. Avant Bandinelli on ne mettait en effet, autour des Tombeaux, que des statues allégoriques ; et les statues des Saints et des Apôtres étaient réservées pour les Autels ; elles accompagnaient une statue du Christ ou de la Vierge, mais jamais celle d'un homme, fut-il un Pape.

Le sommet de chaque Tombeau est décoré de trois importants bas-reliefs, où Bandinelli se montre également habile dans l'art de la composition et du dessin. Dans la Tombe de Léon X, il représente, au centre, l'Entrevue de Léon X avec François I à Bologne et, sur les côtés, deux scènes de la vie de S. Pierre et de S. Paul. Dans la Tombe de Clément VII, c'est le Couronnement de Charles V à Bologne et deux scènes de la vie de S. Jean Baptiste et de S. Jean évangéliste.



*Piédestal du Monument de Jean des Bannes noires*

Bandinelli ne cessa de jouir de la plus grande faveur à la Cour des Médicis. Après avoir fait les Tombeaux des papes Léon X et Clément VII il reçut de Cosme la commande d'un Monument en l'honneur de son père *Jean des Bannes noires*. Le Monument se compose d'un important piédestal que surmonte la statue assise du Condottiero. Vasari nous dit que Bandinelli ne termina pas la statue et qu'elle ne fut pas tout d'abord placée sur son piédestal. C'est en effet, en 1851 seulement, que la statue, qui était restée dans les salons du Palais vieux, fut exposée sur la place S. Laurent, mais il faut penser que le Monument ne fut pas alors reconstitué tel que l'avait conçu Bandinelli. Il n'y a pas de raccord entre la statue et le piédestal qui est trop gros et fait paraître la statue trop petite. Or le texte même de Vasari nous dit qu'il devait y avoir entre le piédestal et la statue une base qui avait précisément pour but d'élever la statue et de donner au Monument des formes plus élancées et plus harmonieuses. L'absence de cette base suffit aujourd'hui à dénaturer une œuvre qui est cependant d'une réelle beauté.

Le piédestal de Bandinelli, un des plus beaux piédestaux de statue créés par l'art florentin, est également intéressant par la noblesse des formes architecturales, par l'élé-



gance et la richesse du décor et par la beauté du grand relief de la face antérieure. Ce bas-relief par le mouvement des figures, et la science des nus peut être considéré comme un des bas-reliefs types de l'art du *xvi<sup>e</sup>* siècle.

Vers cette époque le grand duc Cosme renonça à habiter le Palais des Médicis, l'illustre demeure construite par Michelozzo, et transporta sa résidence au Palais de la Seigneurie. De là dans ce Palais ces travaux considérables d'aménagement auxquels Va-

sari eut tant de part et qu'il décrit si minutieusement dans ses œuvres.

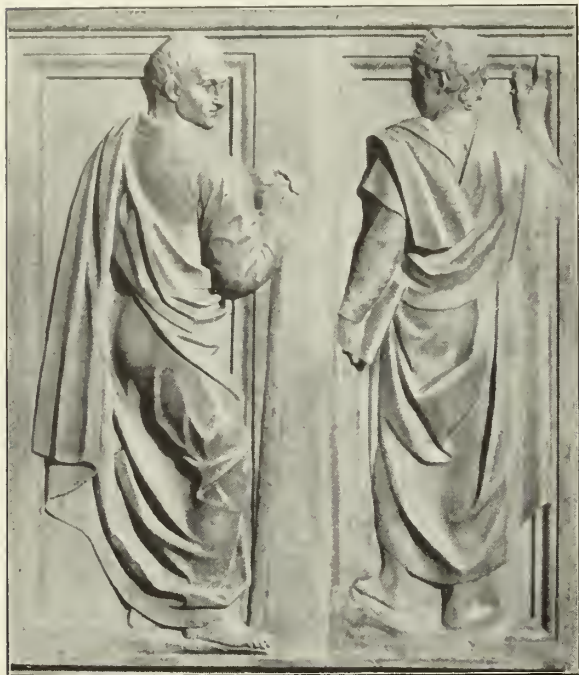
En collaboration avec l'architecte Giuliano di Baccio d'Agnolo, Bandinelli commença la grande Salle des Cinq cents, qui fut plus tard terminée par Vasari. Bandinelli fit pour cette salle les trois statues de *Léon X*, de *Jean de Médicis*, du *duc Alexandre* et le Groupe de *Clément VII* couronnant *Charles V*, mais il n'exécuta pas lui-même toutes ces sculptures qui furent en partie terminées après sa mort par son élève de Rossi.

La vie de Bandinelli se termina par de grands travaux au Dôme de Florence, par la *Bordure du Chœur* et la décoration du *Maître-Autel*.

La *Bordure du Chœur* de Bandinelli est célèbre et de tous les travaux de ce maître

c'est celui que la critique a le moins maltraité. C'est encore ici une œuvre très significative de l'esprit de la Renaissance. Cette bordure comprend une série de quatre-vingts figures isolées qui représentent, si l'on veut, et cela était sans doute dans la pensée de Bandinelli, des Prophètes et des Apôtres, mais qui, à vrai dire, ne sont qu'une suite d'études de figures observées dans les positions les plus variées. Dans aucune autre œuvre on ne verra se manifester avec une telle clarté l'indifférence de l'artiste à l'égard des sentiments, et l'enthousiasme qui le transporte à la vue d'une attitude, du mouvement d'un membre, de l'attache d'un muscle. Ce sont là, des œuvres sans aucune signification, uniquement de beaux modèles pour une école de beaux-arts. En nous plaçant à ce point de vue, il faut louer le dessin de Bandinelli et une simplicité d'attitudes, une mesure, que nous ne rencontrerons plus dans les œuvres de ses successeurs. Dans le projet primitif la principale décoration de cette bordure du chœur devait être une série de bas-reliefs de bronze, et les figures dont nous venons de parler ne devaient que leur servir de cadre. Mais ces bas-reliefs n'ont jamais été exécutés.

Non moins important que cette bordure était le *Maître-Autel*. Vasari nous a conservé la description de cet Autel, qui n'existe plus, mais dont les principales sculptures



*Bordure du Chœur du Dôme de Florence*

sont dans diverses églises de Florence. Sur l'Autel était un *Christ mort entouré de deux Anges*. Derrière l'Autel sur un gradin était une statue de *Dieu le père* bénissant, accompagnée de deux anges agenouillés tenant des candélabres. Ce piédestal devait être décoré de bas-reliefs en bronze représentant des scènes de la passion. Plus en arrière encore sous l'arc qui faisait pendant à l'entrée principale du chœur, et tournant le dos à l'autel étaient les deux statues d'*Adam* et d'*Eve*, placées aux côtés de l'arbre du mal autour duquel s'enroulait un serpent à face humaine.

Cet *Autel*, qui était, sinon le plus beau, du moins le plus grandiose qui eut été élevé à Florence, n'a pas été conservé. On y voyait de telles nudités que le clergé, en 1722, lorsqu'il ne fut plus aveuglé par son enthousiasme pour le style de la Renaissance, comprit que de telles œuvres ne convenaient pas aux Autels et il fit enlever les statues de Bandinelli. Elles se trouvent aujourd'hui soit au Bargello, soit au cloître ou à l'église de Santa Croce.

Dans la conception de cet Autel, Bandinelli, suivant les doctrines de Michel-Ange, avait renoncé à toute forme décorative pour n'employer que la figure humaine. Au centre il avait représenté la *Mort du Christ* et aux côtés *Adam et Eve*. Ce sont ces figures nues d'Adam et d'Eve, représentées sans le moindre voile qui choquèrent le public des fidèles comme l'avaient fait les nudités du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Remarquons toutefois qu'il n'y a pas trace de sensualité dans l'art de Bandinelli. Sous ce rapport il est bien vraiment le frère de Michel-Ange. Tous deux ils se sont également passionnés pour l'étude du nu et tous deux ils ont étudié le corps humain comme ils eussent étudié une plante ou une fleur, ne s'intéressant qu'au dessin des membres, à l'anatomie et à la charpente du corps humain, sans insister un seul instant sur cet attrait particulier que fait naître la différence des sexes. Il est chaste, malgré ses nudités. Et peut être que, si lui et Michel-Ange eussent été moins chastes, ils n'auraient pas avec la même indifférence prodigué ces nus, qu'ils regardaient avec des yeux d'artiste, sans penser que d'autres hommes les regarderaient avec d'autres pensées.

Les deux statues d'*Adam* et d'*Eve* de Bandinelli sont aujourd'hui au Musée du Bargello, mais elles sont exposées d'une façon malheureuse qui en dénature le caractère. Ces deux statues, en effet, qui étaient séparées l'une de l'autre par l'arbre du péché



*Adam et Eve*



autour duquel était enroulé le serpent à face humaine, ont été rapprochées et resserrées l'une contre l'autre. Bandinelli n'avait pas conçu ces deux statues pour qu'elles fussent ainsi groupées, et il n'avait pas prévu un arrangement qui est d'un si fâcheux effet. Il importe de modifier cet état de choses et d'exposer les statues sur des piédestaux séparés.

On voit à l'entrée de la Grotte de Buontalenti, aux Jardins Boboli, deux statues de Bandinelli, un *Apollon* et une *Cérès* qui était un premier projet fait pour l'*Eve* du Dôme.

Le motif principal de l'Autel de la Cathédrale de Florence représentait la *Mort du Christ*, motif composé de deux figures, le Christ mort et un disciple le soutenant dans ses bras. Plus tard Bandinelli reprit ce motif, dans une forme à peu près semblable, destinant ce second groupe à son Tombeau. Ces deux œuvres se trouvent aujourd'hui, la première dans l'église de Santa Croce et la seconde à l'Annunziata.



Buste de Cosme I

Nous n'avons pas à insister sur ces sculptures qui ne sont pas au nombre des meilleures du maître; elles ont toutefois les caractères que nous avons signalés dans toutes ses œuvres, dessin correct, science de l'anatomie, recherche de la force, mais en même temps épaississement des formes, manque de grâce et art inexpressif.

Nous avons dit combien les portraits furent rares à cette époque. Nous attacherons donc d'autant plus de prix au *Buste du duc Cosme*. C'est du reste une œuvre de la plus grande beauté, simple, large et très noble, bien supérieure au buste compliqué et prétentieux que Cellini fit du même personnage.

Nous possédons aussi de Bandinelli son propre *Portrait*,<sup>(1)</sup> et ses traits expriment bien l'idée que nous nous faisons de lui d'après ses œuvres. A voir cette robuste ossature, cette riche carnation, cette longue barbe de fleuve, il semble que l'on ait devant soi, en chair et en os, le Moïse de Michel-Ange.

Pour être complet il faudrait ajouter à ces œuvres principales un grand nombre d'œuvres secondaires, toute une série de petits bronzes faits à l'imitation de l'antique. Le Musée du Bargello en expose sept: deux *Vénus*, une *Léda*, une *Cléopâtre*, un  *Mercure*, un *Hercule* et un *Bacchus*. Il faudrait citer les copies et restaurations qu'il fit des œuvres antiques, dont la plus importante est la copie du *Laocoon* que possède la Galerie des Uffizi.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

L'œuvre de Bandinelli a été immense. « Bandinelli – dit Vasari – ne reculait devant aucune fatigue, ne perdait pas une minute de son temps, pensant, par ce travail aride, surpasser tous les maîtres de son art. » Quel contraste avec ce hâbleur de Cellini qui a fait tant de tapage et nous a laissé si peu d'œuvres.

Bandinelli qui fit de si nombreux dessins fut aussi un peintre; mais je me suis en vain adressé aux connaisseurs florentins, on n'a pu me montrer une seule peinture de lui. Voici la liste de ses peintures telle que l'a dressée Vasari: Le Sauveur aux limbes, l'Ivresse de Noë, S. Jean Baptiste, la Descente de croix, le Christ flagellé et le Christ mort, ce dernier pour l'église de Cestello. Il fit peindre sur ses cartons par Andrea del Minga plusieurs tableaux, entre autres la *Création* et la *Perte du Paradis*, qui se voient encore aujourd'hui au Palais Pitti, dans la salle de Prométhée. Dans la salle des peintres, à la Galerie des Uffizi, figure son *Portrait* que l'on suppose peint par lui-même.

Parmi les œuvres gravées de Bandinelli on peut citer: la *Cléopâtre* et la planche dite les *Scheletri di Baccio* par Agostino Veneziano, le *Massacre des Innocents* par Marco de Ravenne et Agostino Veneziano, son propre *Portrait* et le *Portrait du duc Cosme* par Niccolo della Casa, la *Dispute de Cupidon et d'Apollon* par Niccolo Beatricetto et surtout le *Martyre de S. Laurent* par Marc Antoine.

Une chose est bien faite pour surprendre. Nous voyons aujourd'hui des écrivains faire le plus pompeux éloge du style de la Renaissance, du style inspiré par l'Antiquité et, par une inconséquence inexplicable, ils méprisent les œuvres dans lesquelles ce style s'est manifesté avec le plus de clarté et dans sa véritable forme. Pour juger les conséquences de l'imitation de l'art antique, ou pour éviter le mot « imitation » qui semble aujourd'hui un blâme, et pour nous servir simplement du mot « inspiration » qui est encore un éloge, nous dirons que jamais l'art ne s'est inspiré de l'antiquité avec plus d'ardeur et de véritable connaissance qu'au xvi<sup>e</sup> siècle, et que Bandinelli, qui fut un aussi savant dessinateur que Michel-Ange, et qui, à l'encontre de ce maître, n'a introduit dans ses œuvres aucun élément étranger à l'esprit même de la Renaissance, est bien vraiment le représentant le plus typique de cet art. Aimer la Renaissance et blâmer Bandinelli c'est une contradiction inadmissible.

Malgré les attaques de Vasari et de Cellini, Bandinelli a joui de son temps d'une grande réputation et il n'a cessé d'être admiré tant qu'a duré le prestige de la Renaissance.<sup>(1)</sup> Il est intéressant de rappeler que Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme*, ayant à choisir les deux plus belles œuvres de l'art italien, cite le *Moïse* de Michel-Ange et

---

(1) Au surplus Vasari tout en blâmant ses défauts à fait un grand éloge de ses talents: « Quant à nous, dit-il, nous devons oublier ses défauts en faveur de ses grands talents, qui le placent au nombre des maîtres les plus habiles et les plus dignes de vivre éternellement. » Et ailleurs: « Ses talents ont toujours été reconnus pendant sa vie, mais ils le seront encore plus après sa mort. Il eut été plus admiré de son vivant s'il eut été plus aimable et plus courtois. » Baldinucci dit que Bandinelli fut le plus grand des sculpteurs après Michel-Ange.



l'*Adam* de Bandinelli. <sup>(1)</sup> Et cependant Chateaubriand est le premier qui ait réagi contre ces œuvres trop imitées de l'antiquité. Mais ce passage montre bien quel enthousiasme excitaient encore dans le monde des artistes, au début de notre siècle, les œuvres de Bandinelli.

Nous avons raison aujourd'hui de critiquer un art pareil; toutefois en le faisant il faut savoir que nous ne critiquons pas les œuvres d'un artiste secondaire, mais celles d'un des chefs d'une école. En blâmant Bandinelli il faut savoir que c'est la Renaissance même, dans la personne d'un de ses plus illustres maîtres, que l'on condamne.

(1) « La statue de Moïse de Michel-Ange, à Rome, Adam et Eve par Baccio Bandinelli, à Florence, le Vœu de Louis XIII par Coustou, à Paris, le Tombeau du Cardinal de Richelieu, par Girardon, le Monument de Colbert, par Coysevox, le Christ, la Vierge et les Apôtres de Bouchardon, et plusieurs autres statues du genre pieux, montrent que le Christianisme ne saurait pas moins animer le marbre que la toile. » (*Génie du Christianisme*, t. II, chap. la Sculpture).



*La Naissance de la Vierge*

(Bas-relief de la Santa Casa de Lorette)



*Fontaine du port, à Messine, par Montorsoli*

*MONTORSOLI – RAPHAEL DA MONTELUPO*  
*SIMONE MOSCA – DANIEL DE VOLTERRE*  
*GUGLIELMO DELLA PORTA – FRANCESCO DA SAN GALLO*  
*ALPHONSE LOMBARDI*

C'EST à côté de Bandinelli qu'il faut placer tout le groupe des élèves de Michel-Ange, Montorsoli, Montelupo, Giacomo della Porta; c'est de lui plus encore que de leur maître qu'ils semblent dériver. Et en effet aucun d'eux n'a hérité de la grandeur de pensée de Michel-Ange; dans son art ils n'ont vu que la forme, et, en agissant ainsi, ils sont retombés dans les formules de Bandinelli. Ils ne sont plus chrétiens et ils n'ont d'autre bannière que celle de la Renaissance. Mais ils en sont les chefs véritables; ils représentent cet art dans son plein épanouissement, dans tout l'éclat de sa victoire, et, si vraiment l'on veut connaître ce que fut ce mouvement, ce sont leurs œuvres, comme celles de Bandinelli, qu'il faut étudier.



De tous les élèves de Michel-Ange, celui qui de beaucoup a joué le rôle le plus important est MONTORSOLI (1507-1563). A voir ses œuvres on ne se douterait jamais qu'il était entré dans les ordres et qu'il appartenait à la corporation florentine des Servites. Si l'on compare ses œuvres avec celles d'un autre moine, de ce fra Angelico qui vivait au commencement du xve siècle, on verra, plus que par tout autre exemple, quelle extraordinaire révolution s'était opérée en moins d'un siècle dans le milieu florentin. Au xvi<sup>e</sup> siècle, un religieux, sans provoquer autour de lui le moindre étonnement, sans cesser d'obtenir la faveur des Papes, peut passer sa vie à sculpter des Apollons, des Hercules et des Nym-



phes, et, lorsqu'il aborde des scènes de la vie chrétienne, personne n'est surpris qu'il n'ait pas d'autre idéal que celui des sculpteurs païens de la Grèce ou de Rome et qu'il fasse de ses Christs des Jupiters et de ses Vierges des Junons.

Montorsoli eut pour maître Andrea Ferrucci de Fiesole. Après avoir travaillé quelque temps à Rome pour la Fabrique de S. Pierre, et à Volterre où il fit la Sépulture de



*S. Cosme*

Raphaël Maffi, il eut le bonheur d'être employé à la Sacristie de S. Laurent et d'être distingué par Michel-Ange. A la suite du siège de Florence et des malheurs de sa patrie Montorsoli entra dans la Corporation des Servites. Mais peu de temps après le pape Clément VII, sur les conseils de Michel-Ange, le demanda au Général de son ordre, qui fut obligé de consentir à son départ. Après avoir restauré un grand nombre de statues antiques, Montorsoli revint à Florence avec Michel-Ange pour travailler aux Tombeaux des Médicis. Il aida Michel-Ange à terminer les statues des ducs Laurent et Julien, et il fut chargé de faire la statue de *S. Cosme*. Si l'on en croit Vasari, Michel-Ange lui-même fit en terre le modèle de la tête et des mains. Vasari possédait ce modèle et le tenait pour une des plus belles œuvres de Michel-Ange. Cette

statue de S. Cosme et celle de S. Damien de Montelupo qui lui fait pendant sont les sculptures florentines qui rappellent le plus le style de Michel-Ange. On y trouve la même science et le même souci de faire saillir les veines et les muscles. Et cependant, malgré tant de talent, combien de telles œuvres nous laissent indifférents ! Nous n'y voyons plus ni véritable dignité, ni noblesse de sentiment, mais une imitation trop servile des procédés de Michel-Ange, une recherche compliquée qui surélève une jambe, replie un bras et fait retomber l'autre lourdement, tourne la tête de côté et donne une hauteur si différente aux deux épaules ; le tout sans raison, uniquement pour le plaisir de créer des attitudes nouvelles.

Les Tombeaux des Médicis terminés, Montorsoli suivit Michel-Ange à Rome et travailla sous ses ordres à la Tombe de Jules II. Il accepta ensuite, sur la demande du cardinal de Tournon, d'aller à Paris au service du roi de France, mais n'ayant pas trouvé très bon accueil de la part de l'entourage du roi, il repartit pour l'Italie sans avoir fait à Paris aucune œuvre de sculpture.

C'est alors pour lui une série de pérégrinations ; il s'arrête à Lyon, il visite Gênes, Venise, Padoue, Vérone, Mantoue, Ferrare, Bologne, Arezzo, et il arrive à Florence au

moment où l'on préparait les grandes fêtes pour la visite de Charles-Quint revenant victorieux de Tunis. Il fait alors pour décorer le Pont de la Trinité des statues qui, dit Vasari, lui valurent une grande réputation dans le monde des artistes.

La *Tombe du poète Sannazar*, qu'il fit pour l'église de Santa Maria del Parto, à Naples, présente cette particularité que les deux figures placées à côté de la statue du poète représentent Minerve et Apollon. C'est la première fois que sur une Tombe chrétienne on voyait une autre représentation que celle des Saints ou des Vertus chrétiennes. Cette présence d'une Minerve et d'un Apollon dans une église, sur une Tombe, parut plus tard si inconvenante qu'on transforma ces statues, par une inscription, en statues de David et de Judith.

C'est à Gênes ensuite que nous trouvons Montorsoli où il resta plusieurs années au service du prince Doria.

Il fit une grande *Statue du prince Doria* qui fut élevée sur la place de la Seigneurie. Malheureusement cette statue fut brisée pendant la révolution de 1797. Les fragments, qui en subsistent dans le cloître de S. Marc, nous prouvent que c'était une des plus magnifiques statues triomphales érigées en l'honneur d'un souverain sur une place publique.

Dans l'église de S. Marc, que Montorsoli restaura, on voit de nombreuses sculptures de sa main et notamment plusieurs *Tombes* pour la famille Doria. Celle d'Andrea Doria est simple mais charmante par ses guirlandes de fleurs et ses figures d'enfants. Une *Tribune d'orgue* et deux *Chaires* sont décorées de statues et de bas-reliefs.

Les travaux de S. Marc terminés, Montorsoli fit pour le jardin du Palais Doria une *Fontaine* représentant Neptune sur son char traîné par des chevaux marins, fontaine qui est une première idée de celle que l'Ammannati devait faire quelques années plus tard à Florence.

Ce n'est pas dans ses œuvres religieuses qu'il faut admirer Montorsoli, ce n'est ni dans le S. Cosme, quelques qualités qu'il ait, ce n'est pas dans les bas-reliefs ou les statues de l'église de S. Marc, c'est dans ses grandes œuvres décoratives où se donnait libre carrière son goût du faste et de la grandeur.

Ce que la Fontaine du Palais Doria et la statue du prince Doria faisaient prévoir trouve son épanouissement dans les deux merveilleuses *Fontaines de Messine*.

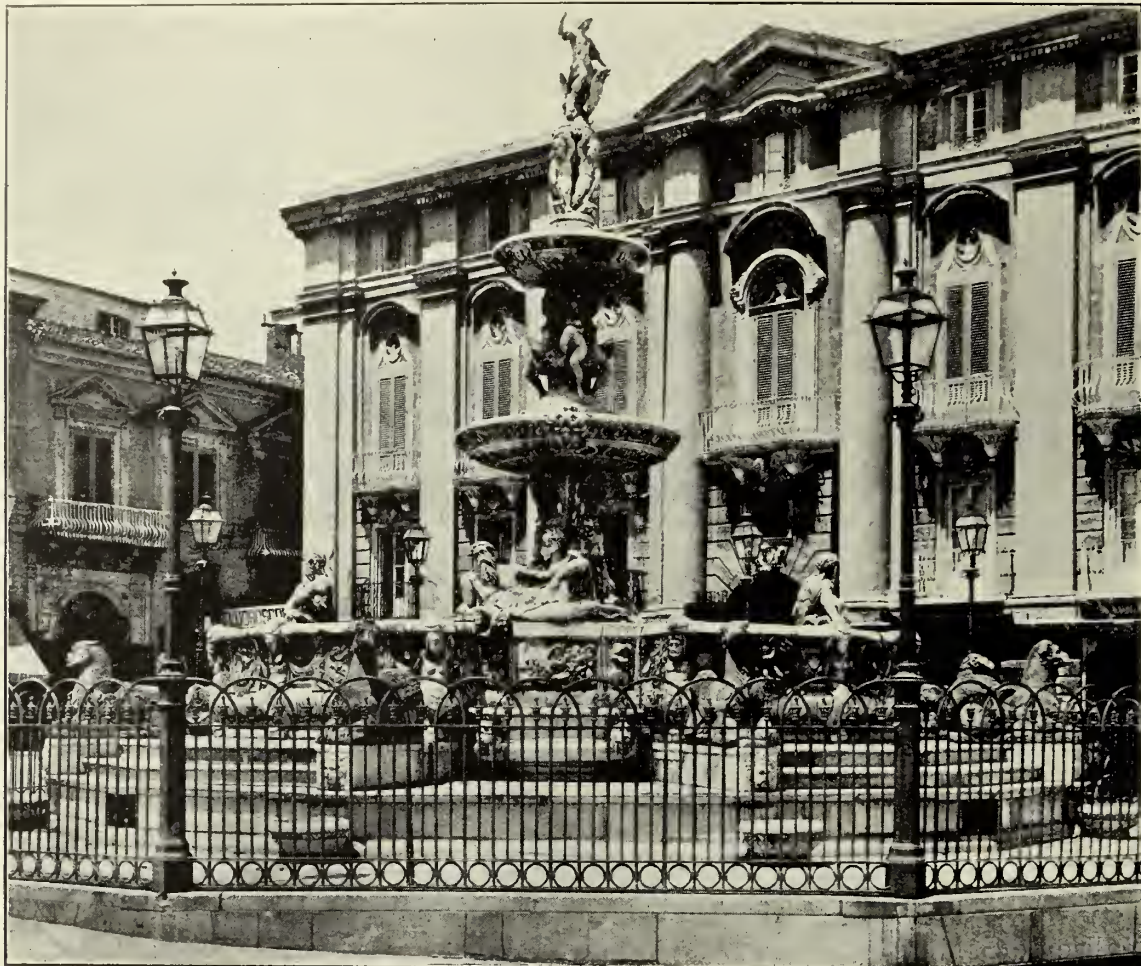
Dans la *Fontaine du port*,<sup>(1)</sup> reprenant le motif de Gênes, il représente Neptune commandant aux flots. La statue de Neptune s'élève sur un piédestal magnifique, décoré de monstres et de chevaux marins; et, avec un sentiment décoratif qu'aucun sculpteur ne retrouvera, Montorsoli accompagne cette statue et la relie au sol par deux grandioses figures de monstres, en forme de Tritons, représentant Carybde et Scilla. Le tout est entouré d'une grande vasque flanquée de petits bassins et décorée de loin en loin par des figures de Dauphins.

Beaucoup plus importante et plus belle encore est la *Fontaine de la grande place*. Montorsoli reprend le motif en hauteur créé par Tribolo, le motif de vasques superposées,

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



séparées par de grands fûts ornés de figures et surmontés dans le haut par une statue; et il complète l'idée de Tribolo en disposant dans le bas un grand bassin décoré de reliefs et de statues colossales. C'est une œuvre vraiment merveilleuse et la plus belle fontaine du xvi<sup>e</sup> siècle. La Fontaine de Pérouse de Nicolas de Pise, la Fonte Gaja de Jacopo



*Fontaine de la grande place, à Messine*

della Quercia avaient représenté tour à tour, par la noblesse de la pensée et la pureté des formes, l'idéal du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle, à son tour Montorsoli incarne ici les idées de richesse et de décor somptueux du xvi<sup>e</sup> siècle.<sup>(1)</sup>

Que Montorsoli fut fait pour de telles œuvres, plus que pour des œuvres chrétiennes, une nouvelle preuve nous en est fournie par les *Apôtres* de la Cathédrale de Messine, œuvre très importante, mais qui ne mérite pas de grands éloges.

Montorsoli resta dix ans à Messine, jusqu'à l'époque où le pape Paul IV, réagissant contre le relâchement de l'église, ordonna que tous les moines qui avaient quitté leurs

(1) Au même style appartient la Fontaine faite par Francesco Camilliani, pour les jardins de don Louis de Tolède à Florence, en 1552. Cette Fontaine, composée de 644 morceaux de marbre fut achetée par le sénat de Sicile en 1573 et transportée à Palerme où elle décore la Place Pretoria. Dans les sculptures de cette Fontaine Francesco Camilliani fut aidé par un autre florentin, Angelo Vaghernio.



couvents reprissent leur habit. Montorsoli revint au couvent des Servi à Florence. Mais peu de temps après, cédant aux instances de l'évêque de Bologne, il alla dans cette ville sculpter l'*Autel des Servi*. En deux ans il termina cette œuvre, la plus importante qu'il ait faite, avec les Fontaines de Messine. L'autel est sculpté sur ses deux faces : sur le devant un Christ nu tient la croix, ayant à ses côtés la Vierge et S. Jean ; sur le derrière on voit représentés la Lamentation aux pieds du Christ et deux figures de Saints. Vraiment sur certains points l'œuvre est bien singulière. Montorsoli ne peut pas trouver pour son Christ un autre idéal que pour son Neptune, et il a beau mettre sur son visage une grande expression de bonté, il nous est impossible de voir un Christ dans cette figure, trop forte, trop musclée, trop bien nourrie. Mais l'œuvre est remarquable d'exécution. Jamais Montorsoli n'a fait une statue plus savante, et, en nous plaçant au point de vue des maîtres de la Renaissance, on peut dire que ce Christ est un des spécimens les plus significatifs de ce qu'ils ont cherché. Il faut aussi admirer, dans cet Autel, la disposition architecturale et voir comment successivement cet art des autels s'est modifié. Ici toute trace décorative a disparu ; c'est seulement par la disposition des lignes, par le dessin des pilastres, des colonnes, des niches, des frontons que l'artiste veut nous intéresser. C'est le pendant des recherches faites par Bandinelli et Antonio da San Gallo, dans les Tombes de Léon X et de Clément VII.



*Autel des Servi, à Bologne*

Montorsoli revint à Florence en 1561. Bandinelli, qui, paraît-il, n'était pas de ses amis, était mort et Montorsoli est alors considéré comme le premier sculpteur de Florence. Il termina sa vie dans son couvent, en consacrant tous ses soins à décorer la *Chapelle des artistes* à l'Annunziata.



RAPHAEL DA MONTELUPO (1505-1567) fut, avec Montorsoli, un des maîtres le plus directement soumis à l'influence de Michel-Ange, mais il est bien loin d'oc-



cuper dans l'art la même place que Montorsoli. Il n'a rien à son actif qui puisse être mis en balance avec les Fontaines de Messine.

Vasari n'a pas écrit la vie de Montelupo, mais nous possédons une biographie écrite par Montelupo lui-même, biographie qui a été publiée par Gaye dans son *Carteggio* et traduite par Perkins dans ses *Sculpteurs italiens*.

Fils d'un sculpteur, il fut placé en apprentissage dans l'atelier de l'orfèvre Michelangelo di Viviano, le père de Bandinelli, et il resta deux ans dans cet atelier, ayant Bandinelli comme compagnon de travail. Peu satisfait des tâches trop serviles qu'on lui imposait dans cet atelier d'orfèvre, il retourna auprès de son père qui avait alors d'importantes commandes, et là il apprit vraiment le métier de tailleur de marbre. Il eut pour condisciple Simone Mosca, le charmant maître ornemaniste en collaboration duquel il fit plus tard de nombreux travaux.

Dans ses Mémoires, Montelupo nous dit que l'élévation de Clément VII au trône pontifical fut un grand événement dans le monde des sculpteurs. La plupart des sculpteurs florentins, dans l'espoir de quelque commande, se rendirent à Rome. Montelupo avait alors dix-neuf ans, et, comme les autres, il partit pour cette ville. Il entra tout d'abord dans l'atelier de Lorenzetto et y resta trois années, travaillant sous ses ordres, soit aux sculptures de la Chapelle Chigi, soit au Tombeau de Bernardino Capella, à San Stefano rotondo.

Lors du siège et du sac de Rome, il s'enferma au Château S. Ange avec son maître Lorenzetto, et s'enrôla parmi les bombardiers chargés de la défense du château. Les pages qu'il a consacrées à ce siège, dans ses Mémoires, complètent le récit de ce drame effroyable, fait par un autre sculpteur, Benvenuto Cellini.

Après ces événements, Raffaello da Montelupo alla à Lorette travailler à la Santa Casa qui était alors l'objet des prédilections de Clément VII. Sous la direction de San Gallo, il continua les travaux qui avaient été commencés par Andrea Sansovino, et il termina plusieurs bas-reliefs, le *Mariage de la Vierge*, l'*Assomption*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages*. Dans ces bas-reliefs, notamment dans l'*Adoration des Mages*, il se montre un fidèle disciple de l'antiquité, comme tous les maîtres contemporains; mais il a en propre une certaine naïveté, un réalisme bon enfant qui a des charmes. Ses figures des rois mages n'ont pas la majesté des rois, et il semble qu'il ait pris pour modèle des paysans italiens, sans chercher à les ennoblir. L'œuvre perd en dignité, mais gagne en sincérité, et la bonhomie avec laquelle Montelupo a dessiné les figures des Mages, de S. Joseph, de la Vierge, donne à cette œuvre plus d'intérêt que n'en ont les œuvres savantes des grands chefs de la Renaissance.

Revenu à Florence lorsque le retour d'Alexandre Médicis y ramena les artistes, il entra au service de Michel-Ange, et sur ses dessins, il fit pour la Sacristie de S. Laurent la statue de S. *Damien*. Il ne faut pas oublier en parlant de cette statue, comme de celle de S. Cosme de Montorsoli, qu'ayant été dessinée en partie par Michel-Ange et exécutée

sous ses yeux, elle lui appartient plus qu'elle n'appartient à son élève. Malgré cela je ne saurais en faire un grand éloge. On admire la beauté des bras et des mains, mais on ne sait trouver dans l'attitude, la moindre signification religieuse. Le *S. Damien* et le *S. Cosme* nous font toucher du doigt l'erreur des doctrines de Michel-Ange. Nous avons en présence de nous des lutteurs, des Hercules, et quelque effort que l'artiste ait apporté pour animer leurs visages, nous ne pouvons nous accoutumer à voir ainsi représenter les Saints.

A ce moment, comme tous les autres sculpteurs, Montelupo travaille à des travaux décoratifs. Pour l'entrée de Charles-Quint à Rome, il modèle quatorze statues d'argile destinées à décorer le pont S. Ange, donnant ainsi l'idée de cette décoration qu'exécutera plus tard le Bernin. Et il n'avait pas plus tôt terminé ses travaux à Rome qu'il dut courir en hâte à Florence pour de nouvelles décorations destinées à fêter le même empereur Charles-Quint.

Michel-Ange, qui avait employé Montelupo dans ses sculptures de la Sacristie de S. Laurent, l'utilisa encore pour les sculptures de la Tombe de Jules II et le fit travailler aux deux statues de Rachel et de Lia; mais surtout il lui confia entièrement l'exécution des deux statues qui décorent la partie supérieure de ce monument, un *Prophète* et une *Sibylle*.<sup>(1)</sup> Malheureusement Montelupo fut ici au-dessous de sa tâche et mérita de sévères reproches de la part de son maître. Les historiens nous disent toutefois que le peu de mérite de ces statues de Montelupo eut pour cause une maladie momentanée de ce maître.



*S. Damien*

Après avoir travaillé avec Michel-Ange, il collabora avec Bandinelli qu'il avait connu dès son enfance et avec qui il avait travaillé plus tard à Lorette. Dans le Tombeau de Léon X, dont l'architecture était l'œuvre d'Antonio da San Gallo et dont Bandinelli devait faire la plupart des sculptures, il obtint la commande de la pièce principale, la *Statue du pape Léon X*.<sup>(2)</sup> La statue est peu célèbre, assez dépréciée même; elle mérite cependant plus d'estime. Au milieu des sculptures de Bandinelli, pompeuses, théâtrales, débordant d'énergie, le Léon X de Montelupo paraît, il est vrai, bien modeste. Montelupo, par son calme et sa simplicité, est l'opposé du violent Bandinelli; mais vraiment il n'aurait pas déplu, je pense, au grand humaniste Léon X, à l'homme d'études, au dé-

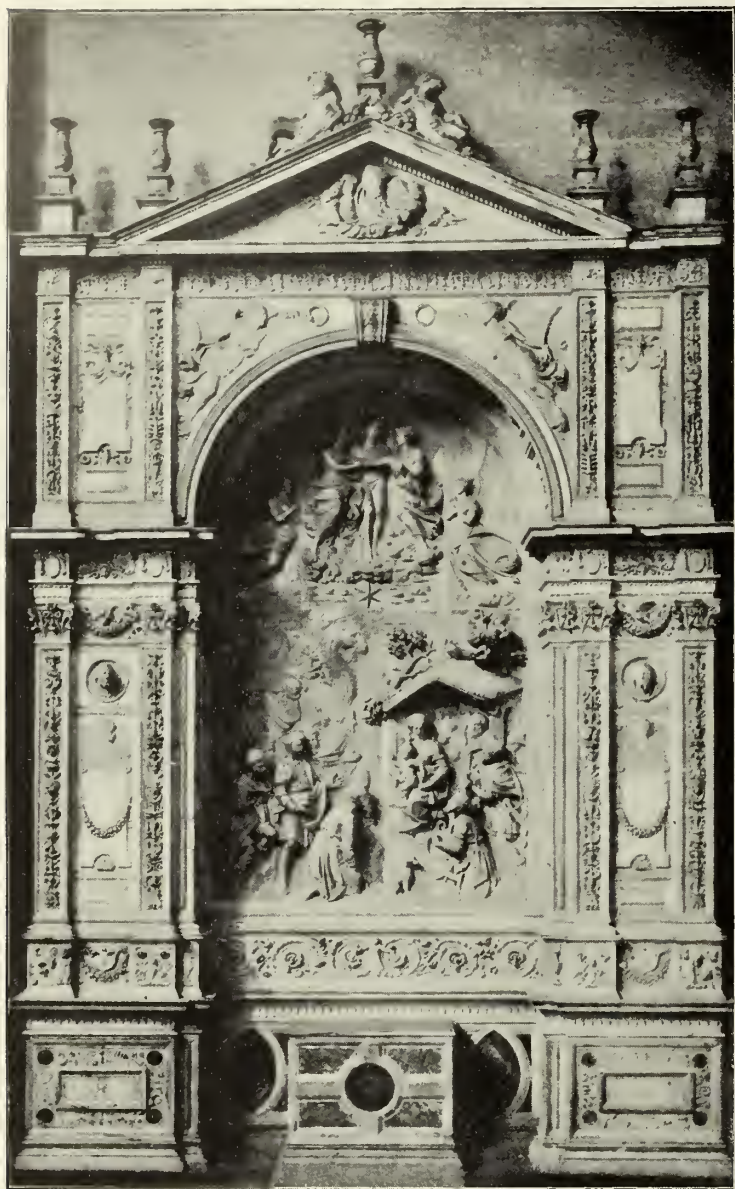
(1) Voir la gravure, page 88.

(2) Voir la gravure, page 121.



licat florentin, ennemi de toute violence, d'être représenté ainsi, sans prétention, sans fausse allure de matamore, la tête pensive, grave, comme il convient à un lettré.

Après avoir fait à Pescia un *Tombeau pour Balthasar Turini*, Montelupo se retira à Orvieto et il y passa les dernières années de sa vie. Là est son chef-d'œuvre, ce beau



*Autel d'Orvieto  
par Montelupo et Simone Mosca*

bas-relief de l'*Adoration des Mages*, dans lequel reprenant le motif qui lui avait été déjà si favorable à Lorette, il sut, tout en conservant le même sentiment, donner à la scène plus d'éclat et de grandeur. Nous n'avons pas encore rencontré dans l'école florentine un bas-relief d'une telle dimension. Par le nombre des figures, par la variété des reliefs, Montelupo est le prédécesseur de l'Algarde et fait prévoir les grandes œuvres décoratives de l'école romaine du XVII<sup>e</sup> siècle.



SIMONE MOSCA (1492-1553), qui fut le collaborateur de Montelupo, est le plus grand sculpteur d'ornements de cette époque.

Ses premiers travaux furent des ornements pour l'Eglise des Florentins, dans la ville de Rome où il avait été conduit par Antonio da San Gallo. Mosca mit à profit son séjour dans cette ville pour étudier tous les fragments

d'ornements antiques, et il s'assimila si bien le style antique qu'il a mérité d'être loué par Vasari comme le seul qui ait égalé le mérite des anciens.

Ces qualités se voient dans les ornements qu'il fit pour une chapelle de l'église Santa Maria della Pace à Rome, en 1524.<sup>(1)</sup> Mais nous ne pouvons pas donner les éloges excessifs de Vasari. Vasari préférait les ornements de Mosca à ceux de Benedetto da

(1) Voir la gravure dans le chapitre consacré à Vincenzo de' Rossi.

Majano ou de Desiderio, parce qu'ils étaient plus à la mode du jour et conformes au goût général des artistes du xvi<sup>e</sup> siècle pour la pompe et la surcharge, mais Mosca est bien loin d'avoir la délicatesse, l'harmonie, la pureté de lignes des maîtres du xv<sup>e</sup> siècle. Dans l'art de la décoration, il arrive après Benedetto da Rovezzano qu'il imite en exagérant encore les tendances. Les pilastres de Santa Maria della Pace où sont accumulés des vases, des rubans, des oiseaux, des têtes grotesques, des miroirs, des lampes, des guirlandes de fleurs, des têtes de béliers, des dauphins, des griffes ailées, des cornes d'abondance, des livres, des cartels, des chimères, sont un fouillis d'objets trop disparates, sans unité et sans effet d'ensemble.

Après quelques travaux à Arezzo, une Cheminée et un Lavabo pour la maison de Pellegrino da Fossombrone, la décoration d'une Chapelle pour la Badia di Santa Fiora, il fut appelé à Lorette où les travaux avaient repris une grande activité. La plus grande partie des décorations de la Santa Casa fut faite sous sa direction, et l'on doit admirer en particulier les belles guirlandes de fleurs et les petits enfants de marbre qui en décorent les parois.

Cette œuvre n'a d'égale dans la vie de Simone Mosca que ses ornements du Dôme d'Orvieto. Michele di San Michele, architecte de Vérone, avait commencé un Autel et en avait achevé le soubassement. Simone Mosca fut chargé de terminer l'Autel, le grand bas-relief central, représentant l'*Adoration des Mages*, devant être fait par Raphaël da Montelupo. L'œuvre parut si belle qu'un second autel semblable fut commandé à Simone Mosca. Dans cet autel le motif central représentant la *Visitation* fut exécuté par le Moschino, fils de Simone Mosca.

Dans l'*Autel des Mages*, le soubassement qui est l'œuvre de San Michele est sculpté dans le style des beaux ornements d'Urbino et des ornements vénitiens de l'église San Giobbe et de la Chiesa dei Miracoli, représentant de magnifiques rinceaux de feuillages, tandis que ceux de Mosca, ne sont pas empruntés au règne végétal, mais représentent des objets de toute nature. L'étude de cet autel montre combien l'ornementation de Mosca et celle de l'école florentine est alors inférieure à celle des maîtres du nord de l'Italie.

Simone Mosca, venu à Orvieto, en 1538, y resta jusqu'à sa mort survenue en 1554.



DANIEL DE VOLTERRE (1509-1566), l'illustre peintre, doit avoir sa place dans cette histoire de la sculpture, en raison de la *Statue équestre du roi Henri II* qui lui fut commandée par la reine Catherine des Médicis. Robert Strozzi, l'envoyé de la reine, s'était tout d'abord adressé à Michel-Ange, le priant de faire lui-même cette œuvre; mais Michel-Ange trop âgé ne voulut pas se charger d'une telle entreprise et conseilla à Robert Strozzi de s'adresser à son élève et ami, Daniel de Volterre, l'assurant qu'il l'aiderait de ses conseils. C'est ainsi que, sur la fin de sa vie, Daniel de Volterre qui, si l'on



excepte quelques décorations en stuc, ne s'était presque jamais occupé de sculpture, obtint l'importante commande de la *Statue équestre du roi Henri II*.

Daniel de Volterre eut de grandes difficultés pour mener à bien cette œuvre à la-

quelle ses études antérieures ne l'avaient pas préparé, et il mourut sans avoir pu faire autre chose que de couler en bronze le cheval. Ce cheval, utilisé plus tard par le sculpteur français Biard, qui y plaça une statue de Louis XIII, décora la Place royale à Paris, depuis 1639 jusqu'en 1793, époque à laquelle il fut détruit.

Daniel de Volterre a fait trois bustes de Michel-Ange, l'un se trouve au Musée du Capitole et l'autre au Musée du Bargello; le troisième est sans doute celui de la Galerie Buonarroti. Ce sont des œuvres d'une grande valeur artistique, qui font apparaître à nos yeux



*Tombe du pape Paul III*

l'âme même de Michel-Ange avec ses profondes préoccupations et sa douloureuse mélancolie.



GUGLIELMO DELLA PORTA († 1577) est un milanais, mais par suite de ses relations avec Michel-Ange, il mérite d'être classé dans le groupe d'artistes que nous étudions. Il est l'auteur d'une œuvre très justement célèbre, la *Tombe du pape Paul III*, dans laquelle il a le grand honneur de créer un nouveau style de Tombeau, un style que le Bernin ne fera que développer et qui restera le modèle que tous les sculpteurs suivront

dans les Tombes de S. Pierre. Le Tombeau de Paul III, par les deux figures de Vertus couchées sur des consoles, se rattache aux Tombes des Médicis de Michel-Ange, mais Guglielmo della Porta ne lie pas son œuvre aux lignes architecturales de l'édifice au milieu duquel il est placé, ainsi que l'avait fait Michel-Ange; il en fait une œuvre indépendante, et lui donne ainsi une plus grande unité. Son œuvre a encore cette supériorité sur celle de Michel-Ange que les figures allégoriques sont subordonnées à la figure principale, celle du pape Paul III, et n'attirent pas exclusivement l'attention. G. della Porta sans doute est loin d'avoir le génie de Michel-Ange, mais il a un style plus correct. Elevé à Milan, il n'a pas adopté le style surchargé et violent des maîtres florentins de la Renaissance et il est resté plus simple et plus naturel. C'est de cette manière de voir moins théâtrale et plus réaliste que dérive la beauté de sa figure de la Vérité<sup>(1)</sup> et surtout celle de la figure du Pape. Par comparaison avec le Paul III de Guglielmo della Porta les autres statues faites par l'école florentine à cette époque, nous montrent combien les doctrines de la Renaissance avaient rendu cette école impuissante à comprendre et à représenter une figure contemporaine. Cette école toute absorbée par ses recherches de l'idéal, ne sait plus voir la vie. A ce moment un seul florentin pourra être comparé à Guglielmo della Porta, un seul florentin fera des portraits semblables à celui de Paul III, et ce sera un maître qui aura quitté Florence pour aller séjourner à Milan, je veux parler de Leone Leoni, le grand sculpteur de Charles-Quint.



Buste du pape Paul III

Par comparaison avec la statue de Paul III, on doit attribuer à Guglielmo della Porta le merveilleux *Buste de Paul III*, du Musée de Naples, que l'on attribue parfois, par une erreur que rien ne peut justifier, à Michel-Ange.



FRANCESCO DA SAN GALLO, le vieux (1494-1576), fils de Giuliano da San Gallo, fut, comme tous les San Gallo, plutôt un architecte qu'un sculpteur. Favori des Médicis, il fut après la mort de Baccio d'Agnolo, l'architecte de la Cathédrale de Florence.

Plusieurs œuvres importantes de sculpture attirent à Florence l'attention sur ce maître dont la manière est âpre et sans grâce: un groupe de la *Vierge et S.<sup>te</sup> Anne* à l'église d'Or San Michele, le *Tombeau de l'évêque Marzi-Médicis* à l'Annunziata et la statue de *Paul Jove*, l'illustre historien, dans le cloître de S. Laurent. Sa meilleure œuvre est le *Monument de l'évêque Bonafede* (1545) à la Chartreuse de Florence.

(1) Cette statue, qui primitivement était nue a été recouverte en partie d'une draperie de zinc.





Il convient de parler ici, ne fut, ce que très brièvement, d'ALPHONSE CITADELLA dit ALPHONSE LOMBARDI (1497-1537), car ce maître, quoique né à Ferrare, appartient à une famille de Lucques, et le style de ses œuvres nous prouve qu'il s'inspira des maîtres florentins, tout d'abord de Tribolo et plus tard de Michel-Ange.

Alphonse Lombardi commença par être le collaborateur de Tribolo aux Portes de la Cathédrale de Bologne (1525). Il fit la *Résurrection du Christ*, dans le tympan de la Porte de gauche, et plusieurs bas-reliefs sur les pilastres des deux portes.

En 1532, il fit une suite de bas-reliefs pour décorer le soubassement de la *Châsse de S. Dominique*,<sup>(1)</sup> et ces bas-reliefs, par l'habileté de la composition, par l'adresse avec laquelle il ordonne et fait mouvoir les foules, rappelle les œuvres d'Andrea Ferrucci, d'Andrea Sansovino et de Benedetto da Rovezzano. Cette Châsse de S. Dominique est bien instructive, car elle réunit, en une seule œuvre, le style de trois époques. Avec Nicolas de Pise nous admirons la noblesse, la majesté du XIII<sup>e</sup> siècle, avec Niccolo dell'Arca la tendresse du XV<sup>e</sup>, et avec Lombardi l'habileté et les recherches pittoresques du XVI<sup>e</sup>.

Dans les grands travaux en terre-cuite qu'il fit pour les églises de Bologne, dans la *Mort de la Vierge* et la *Résurrection de la fille de Zaïre* de l'église S.<sup>ta</sup> Maria della Vita, dans la *Pietà* de S. Pietro, dans la *Résurrection du Christ* (1528) de S. Petronio, il fait preuve d'un style plus avancé et montre qu'il avait étudié à Rome les œuvres de Michel-Ange.

Mais là où Alphonse Lombardi se sépare de l'école florentine, c'est dans sa prédilection pour l'art du portrait. Au XVI<sup>e</sup> siècle cet art qui, par suite de l'influence de Michel-Ange, subit une éclipse à Florence, brille encore d'un vif éclat dans le nord de l'Italie. Lombardi a fait un très grand nombre de bustes. Les historiens citent ceux du duc Alexandre, de Charles-Quint, de Clément VII, de Julien des Médicis.

(1) Voir la gravure, vol. III, page 221.



Tête de la "Vérité"

(Détail de la Tombe du pape Paul III, par G. della Porta)



*La Nymphé de Fontainebleau, par Benvenuto Cellini*

*TRIBOLO – STAGIO STAGI*

*PIERINO DA VINCI – LORENZETTO – BENVENUTO CELLINI*

*LEONE LEONI – POMPEO LEONI – AMMANATI*

EN opposition avec les maîtres classés dans le chapitre précédent, j'étudie ici les artistes qui, n'ayant pas subi servilement l'influence de Michel-Ange et de Bandinelli, ont gardé plus qu'eux les qualités de légèreté, d'élégance, de finesse, qui avaient été le propre de l'école florentine pendant tout le cours du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle.



Un des plus intéressants artistes de cette époque est TRIBOLO (1485-1550). Il fut l'élève de Jacopo Sansovino qui le tenait en grande affection et qui l'associa à quelques uns de ses travaux, notamment à un Tombeau pour le roi de Portugal. De bonne heure Tribolo aima à sculpter de petits enfants et témoigna d'un goût très vif pour la décoration. Son premier travail personnel fut une Fontaine pour la Villa Casarotta à San Casciano, par laquelle il préluda aux chefs-d'œuvre qu'il fit plus tard pour les villas de Cosme des Médicis.

A cette époque les troubles de Florence, les changements de régime, les malheurs sociaux ne permettent pas l'entreprise de grands travaux et forcent la plupart des artistes à s'expatrier. C'est ainsi que nous voyons Tribolo se rendre à Bologne où il sculpta les deux *Portes* mineures de la façade de San Petronio. Ces deux *Portes* donnent une haute idée de son talent; malheureusement l'extraordinaire beauté de la Porte centrale, œuvre de Jacopo della Quercia, attire trop exclusivement les regards et ne permet pas de remarquer, comme elles le méritent, les *Portes* de Tribolo.



Tribolo a conservé la même disposition que Jacopo della Quercia. Sur les ébrasements de la Porte il dispose de petites figures de Prophètes et de Sibylles et, sur les pilastres et le linteau, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Au sujet de cette façade de San Petronio, il faut remarquer que lorsque Jacopo della Quercia intervint dans sa décoration, le beau soubassement était déjà terminé. Jacopo, en artiste du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, n'avait plus le sentiment de grandeur qui convenait à l'ornementation d'une façade gothique, et sa Porte, pour laquelle il n'a pas adopté les dimensions prévues dans le plan primitif de l'église, paraît un peu grêle. Et ce défaut, qui est à peine sensible dans l'œuvre de Jacopo, devient très grave dans les Portes mineures que Tribolo a été obligé de diminuer pour les subordonner, comme il convient, à la porte centrale. Au point de vue architectural, les Portes de Tribolo jurent avec les puissantes assises du soubassement qu'elles surmontent.

Plus tard, dans un second séjour à Bologne, Tribolo fit pour une chapelle de la même cathédrale un grand bas-relief représentant l'*Assomption*, mais cette œuvre qui fut terminée par une élève du maître, Properzia de' Rossi, ne mérite pas les mêmes éloges que les bas-reliefs des Portes de la façade.

De Bologne nous voyons Tribolo aller à Carrare chercher des marbres pour la sépulture de Bartolommeo Barbazzi, son protecteur. Passant à Pise il s'y arrête et s'attarde à sculpter une figure de petit ange agenouillé que l'on voit encore à la Cathédrale. Il vint ensuite à Florence où il fit la connaissance de Giovan Battista della Palla qui achetait des œuvres d'art pour le roi de France François I; et il sculpte pour lui la *Cybèle*, que l'on voit au Musée du Louvre, statue faite en imitation des modèles antiques, et où l'on admire toute la finesse du goût de Tribolo et son habileté dans l'art de reproduire les petits enfants.

Lors du siège de Florence Tribolo fit pour le pape Clément VII un plan en relief de la ville et de ses environs, qui, si l'on en croit Vasari, fut très utile aux assiégeants.

Pour récompenser Tribolo de ses services le pape Clément VII le chargea de continuer à Lorette les travaux commencés par Andrea Sansovino. Il termina le bas-relief du *Mariage de la Vierge*.<sup>(1)</sup> Dans ce bas-relief on peut reconnaître le style simple et élégant de Sansovino, à la partie gauche, dans le groupe de la Vierge et des femmes qui l'accompagnent, et le style plus accentué de Tribolo dans le groupe de droite. On suppose que Tribolo a aussi travaillé à la *Mort de la Vierge* et à la *Translation de la Santa Casa*. Tribolo exécutait les modèles de cire pour les *Prophètes* qui devaient décorer les niches de la Santa Casa, lorsque le Pape interrompit les travaux de Lorette et rappela tous les artistes à Florence pour travailler sous la direction de Michel-Ange à la Sacristie de S. Laurent.

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

Tribolo reçut de Michel-Ange la commande de deux statues, la *Terre* et le *Ciel*, destinées à être placées sur les Tombeaux des Médicis; mais il tomba malade et ne put en poursuivre l'exécution.

La mort du pape Clément VII fut un désastre pour les sculpteurs florentins, qui de nouveau furent réduits à se disperser. Tribolo fut un de ceux qui purent rester à Florence, ayant été pris en affection par le duc Alexandre, sur la recommandation de Vasari. Le mariage du duc Alexandre avec Marguerite d'Autriche, fille de Charles-Quint, fut la première occasion de ces grandes fêtes, de ces pompeuses décorations artistiques qui, pendant un demi-siècle, tinrent une si grande place dans la vie florentine. Tribolo fut le directeur des décorations faites en l'honneur de ce mariage, mais de toutes ces sculptures, faites en bois ou en plâtre, il ne subsiste plus rien.

Le duc Cosme I, qui succéda au duc Alexandre en 1537, fut, après Cosme le vieux et Laurent des Médicis, le plus grand protecteur des arts à Florence. Un de ses premiers soins fut la création et l'ornementation de sa villa de Castello, et il s'adressa à Tribolo qui avait montré tant d'invention dans les décorations faites pour le mariage du duc Alexandre.

C'est la première fois que ce genre de travaux prenait une telle importance à Florence; et nous voyons là la conséquence d'un nouvel état social. Jusqu'alors tous les travaux d'art avaient été faits dans la ville même, en dedans de l'enceinte fortifiée; mais dorénavant les Médicis, plus sûrs de la paix, ne se contentent plus de leurs palais placés au milieu des rues de la ville, ils créent des installations plus riantes et plus fraîches sur les belles collines des environs de Florence.

Des travaux faits par Tribolo pour la villa de Cosme il faut surtout retenir deux *Fontaines*.

Jusqu'à Tribolo, en fait de fontaines, nous avons eu deux chefs-d'œuvre à signaler : la Fontaine de Pérouse par Nicolas de Pise<sup>(1)</sup> et la Fonte Gaya de Sienne par Jacopo della



*Fontaine de la Petraja*

(1) Gravée, vol. I, page 79.



Quercia<sup>(1)</sup> mais c'étaient des Fontaines placées dans l'intérieur d'une ville, c'étaient des bassins destinés avant tout à recueillir des eaux et à les distribuer au public. Ici le but est tout à fait différent; les eaux ne sont plus là que pour réjouir les yeux, et l'idée de l'artiste est de combiner leurs jeux, de les faire jaillir d'une façon pittoresque et de disposer à profusion sur les bassins et les fûts de gracieuses figures et de brillants ornements. On



Fontaine de la Villa di Castello

La *Fontaine de la Villa di Castello* est plus importante et les fûts qui séparent les bassins sont tout couverts de délicieuses figures d'amours. Le groupe terminal, représentant *Hercule étouffant Antée* est l'œuvre d'Ammanati.<sup>(2)</sup>

C'est aussi Tribolo qui commença les *Jardins Boboli*, mais il ne poussa pas très avant ces travaux qui furent surtout l'œuvre de son imitateur et successeur Jean Bologne.

Le mariage de Cosme I avec Eléonore de Tolède, en 1539, fut, comme le mariage du duc Alexandre l'occasion de grandes fêtes à Florence. Jamais peut-être on ne fit

peut dire que Tribolo a été le premier à créer les fontaines faites pour décorer des jardins. Depuis lors on a fait des œuvres plus pompeuses, plus grandioses, telles que les Fontaines de Montorsoli à Messine, de Jean de Bologne à Florence, du Bernin à Rome, mais jamais on n'a fait des œuvres d'une telle élégance et d'un goût aussi distingué.

La *Fontaine de la Petraja* est vraiment un chef-d'œuvre. Elle se compose de deux vasques superposées dont les supports sont décorés de la façon la plus gracieuse par des sirènes, des tritons et des amours. Les eaux ne sont pas très abondantes dans les environs de Florence et le style de la Fontaine est bien en harmonie avec les minces filets d'eau qui retombent dans ses vasques. Tribolo ne termina pas lui-même cette Fontaine, et la charmante *Vénus tordant ses cheveux*, qui la surmonte, est l'œuvre de Jean de Bologne.

(1) Gravée, vol. II, page 34. Les Fontaines de Messine de Montorsoli, dont nous avons parlé précédemment, sont postérieures aux Fontaines de Tribolo et en sont l'imitation.

(2) Dans mon second volume, page 109, j'ai reproduit une Fontaine qui était autrefois à la Villa di Castello et que j'ai classée dans l'école de Donatello. En publiant la gravure de cette Fontaine je n'ai pas fait remarquer que la partie supérieure, la vasque et le petit amour qui la surmonte, n'était pas de l'époque de Donatello. Elle a été faite lorsque cette Fontaine fut utilisée par Tribolo, dans son aménagement de la Villa di Castello, et c'est très probablement Tribolo lui-même qui a fait cette vasque et cet amour.

de telles réjouissances, jamais plus nombreux artistes ne collaborèrent ensemble et ne firent de si somptueuses décorations. La description détaillée nous en a été conservée par Vasari et par Giambulari (*Apparato e feste*, etc.). Nous n'avons pas à insister sur ces œuvres dont il ne reste rien; il nous suffira de dire que Tribolo y joua un des premiers rôles.



*Cour du Palais vieux*

Peu de temps après, lors du Baptême du duc François, premier-né de Cosme, Tribolo fit de nouvelles décorations à l'intérieur du Baptistère.

S'il ne subsiste rien des décorations de Tribolo, nous pouvons toutefois nous faire une idée du luxe déployé dans ces fêtes par une décoration qui nous a été conservée, je veux parler des ornements en stuc dont on a enveloppé les colonnes de la Cour du Palais vieux, lors des noces du duc François en 1565. Ces ornements, quoique faits par des artistes secondaires, Pietro Paolo Minocci, Leonardo Ricciarelli, Battista del Tadda, Lorenzo Marignolli, méritaient à juste titre d'être conservés et font le plus grand éloge d'une école qui peut, pour des cérémonies improvisées, créer des œuvres d'un goût si sûr et si délicat.

Tribolo, qui a imaginé tant de décors, qui a esquissé tant de statues et de bas-reliefs, ne nous est plus connu que par un petit nombre de travaux; mais il suffit des *Portes*



de Bologne et des Fontaines de la Petraja et de la Villa di Castello pour le maintenir au rang des meilleurs artistes de son temps.



STAGIO STAGI (1496?-1563) fut un artiste secondaire qui n'habita pas Florence, mais qui a fait à Pise quelques travaux décoratifs qui sauvent son nom de l'oubli. Il est l'auteur du Chapiteau du Cierge pascal et de divers Autels du Dôme de Pise et de la Châsse pour le corps des Saints Gamaliel, Nicodème et Abib.

Le père de Stagio, LORENZO STAGI (1455?-1506) était lui-même un sculpteur. Gaetano Milanesi a consacré une importante notice à ces deux artistes,<sup>(1)</sup> s'efforçant de faire la distinction de leurs œuvres et de les séparer à leur tour d'un autre groupe de sculpteurs, les Riccomanni, avec lesquels ils avaient été longtemps confondus.

C'est ainsi qu'il faut attribuer à LEONARDO RICCOMANNI le magnifique Autel de Sarzana, fait de 1463 à 1470,<sup>(2)</sup> et à LORENZO RICCOMANNI, son fils, les statues de la façade du Dôme de Sarzana.



PIERINO DA VINCI (1520?-1554?), neveu de Léonard de Vinci, eut pour maître Tribolo qui l'occupa aux travaux de la Villa di Castello, en lui confiant quelques figures de petits enfants. Il fit ensuite, à Pise, une statue de l'*Abondance*, qui est le plus important travail qui subsiste de lui. On connaît encore de ce maître un bas-relief du Musée du Vatican représentant *Pise relevée par le duc Cosme* et une *Madone* du Musée du Bargello. Pierino est mort très jeune, non pas à l'âge de vingt-trois ans, comme le dit Vasari, mais plus vraisemblablement vers sa trente troisième année. En lui consacrant une de ses *Vies* Vasari lui a accordé un honneur qu'il ne méritait pas.



On peut rapprocher LORENZETTO (1489-1541) de Tribolo, parce que, comme lui, il a échappé à l'action de Michel-Ange et parce qu'il appartient à l'école de la grâce plus qu'à l'école de la force. Lorenzetto représente à Rome le style que Tribolo défendait à Florence et Jacopo Sansovino à Venise.

Lorenzetto, qui épousa une sœur de Jules Romain, fut un ami et un élève de Raphaël, et ses relations avec ce grand artiste contribuèrent à donner à son style ces caractères de noblesse, de simplicité, de sereine beauté qui le rendent si séduisant. Malheureusement il mourut à l'âge de quarante-sept ans et ses œuvres sont peu nombreuses.

(1) VASARI, *Vies*, vol. VI, page 103.

(2) Pièce nouvellement photographiée par M. Alinari.

Son chef-d'œuvre est le *Jonas* de la Chapelle Chigi, à S.<sup>te</sup> Marie du peuple, statue si élégante, si pure de ligne, qu'on a supposé qu'il l'avait faite d'après un dessin de Raphaël. Lorenzetto fit pour la même chapelle une statue d'*Elie* et un bas-relief en bronze représentant *Jésus et la Samaritaine*, dans lequel on le voit, avec une grande habileté, s'assimiler les formes des bas-reliefs antiques.

On possède encore de ce maître une grande statue de *S. Pierre*, à l'entrée du Pont S. Ange, et une *Vierge* placée au Panthéon sur le Tombeau de Raphaël; mais dans cette dernière œuvre, trop imitée de l'antique, Lorenzetto a perdu toute personnalité.

Combien il était plus intéressant lorsque dans les premières années de sa vie il fit, pour terminer le Monument Forteguerri de Verrocchio, cette délicieuse figure de la *Charité* qui, avec le *Jonas*, est sa plus belle œuvre!



L'élégance, la grâce, la distinction, ces qualités si florentines que nous avons admirées chez Tribolo et Lorenzetto, nous les trouvons à leur degré le plus éminent chez un florentin plus jeune d'une quinzaine d'années, chez BENVENUTO CELLINI (1500-1572).

Si j'écrivais dans cet ouvrage une biographie des artistes et non une histoire des idées et de l'évolution des écoles artistiques, je consacrerai de longues pages à Benvenuto Cellini. Nul n'a eu une vie plus agitée, et comme il a pris soin lui-même de nous la conter longuement, avec un style où déborde toute la fougue de son caractère, les historiens ont trouvé là une ample matière à copie, et tandis que les artistes qui se sont contentés de peindre ou de sculpter n'ont que quelques lignes dans les histoires de l'art, Cellini s'y étale et y triomphe. Je renvoie donc aux nombreuses biographies écrites sur Cellini ceux qui voudraient connaître les curieuses péripéties de cette vie d'artiste, la plus étrange qui ait été, ses voyages, ses rivalités avec ses confrères, ses colères qui lui



*Le Jonas*



font tuer deux de ses amis, son emprisonnement, son évasion, sa faveur auprès des souverains les plus illustres. Mais des *Mémoires* de Cellini il y a mieux pour nous à tirer que le récit de sa vie, il y a une confession artistique du plus puissant intérêt; il y a le document le plus précieux que nous possédions sur la manière de voir et de penser d'un florentin du xvi<sup>e</sup> siècle. Toute cette doctrine se résume dans la phrase célèbre que nous avons déjà citée: « Le point essentiel de l'art du dessin est de bien savoir faire un homme et une femme nus. » Cette idée longuement développée est le témoignage le plus indé-

niable que les artistes de la Renaissance avaient complètement renoncé à l'expression des pensées pour ne s'intéresser qu'au rendu des formes.



*Saliera de François I*

Cellini, né en 1500, se rendit en France à la cour de François I, en 1540. Avant cette époque il n'avait fait encore aucune œuvre importante de statuaire. Orfèvre, il avait ciselé de nombreux bijoux, notamment, pour le pape Clément VII, un bouton de chape et un calice, pour le pape

Paul III, une couverture de missel en or et un anneau, et, pour le marquis Frédéric de Gonzague, un grand reliquaire, mais surtout il avait fait un certain nombre de sceaux. M. Molinier pense que nous possédons encore le sceau du Cardinal Cybo et le sceau d'Hypolite d'Este, seules pièces qui subsisteraient de cette première partie de la vie de Cellini. <sup>(1)</sup>

Cellini resta cinq ans en France. Les premiers travaux que le roi lui commanda furent douze statues d'argent, six dieux et six déesses, dont une au moins, un *Jupiter* haut de deux mètres, fut exécutée; mais cette œuvre, ainsi que nombre d'autres, par exemple un buste de Jules César, une figure colossale de Mars destinée à une fontaine monumentale, ne nous est pas parvenue.

Nous ne possédons du séjour de Cellini à la Cour de France que la Nymphe de Fontainebleau et la Saliera.

(1) Voir les gravures pages 19 et 21 du *Benvenuto Cellini* de M. Molinier.

La *Nymphe* destinée à décorer le tympan d'une porte à Fontainebleau est aujourd'hui au Musée du Louvre dans la Salle des Cariatides.<sup>(1)</sup> L'œuvre a soulevé bien des critiques et l'on peut à juste titre blâmer les proportions du corps, les jambes trop longues, et la poitrine sans souplesse, et cependant c'est une des œuvres du xvi<sup>e</sup> siècle que l'on revoit avec le plus de plaisir. C'est une des œuvres les plus brillantes qu'on puisse voir et il est difficile d'orner plus heureusement un bas-relief, de tirer plus d'effet pittoresque que Cellini ne l'a fait par cette foule d'animaux qu'il groupe autour de sa Nymphe. Evidemment il est avant tout un décorateur, et sur ce point nul artiste au xvi<sup>e</sup> siècle ne peut lui être comparé. Ses figures d'animaux étudiées sur nature, et reproduites avec la plus rare fidélité, sont un prodige. Les sangliers, les cerfs, les chiens, sont des merveilles que Barye n'a pas surpassées. Notons qu'avant Cellini il y avait bien eu au xv<sup>e</sup> siècle et spécialement de la part de Ghiberti d'intéressantes études d'animaux, mais aucun sculpteur n'avait donné à ces figures une telle importance et ne les avait reproduites avec une telle perfection. Toute la partie décorative du bas-relief, le vase, les flots qui s'en échappent, les animaux qui entourent la Nymphe, surtout la tête de cerf dont les grandes cornes s'élèvent si pittoresquement au dessus du bas-relief, sont une merveille artistique. Mais la Nymphe aussi, malgré ses défauts est à louer. Il y a dans les bras, les mains, les pieds, le mollet, des finesses de ligne, des distinctions de forme qui ravissent, et de toute la figure se dégage un extraordinaire sentiment de fierté et de souveraineté féminine. Cellini aime la femme, il en com-



(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

*Le Persée*





Esquisse du Persée

prend l'impérieuse beauté et il sait le dire avec des accents où trop de sensualité ne vient pas encore entacher le culte de la noblesse des lignes.

La *Salière*<sup>(1)</sup> faite pour François I, et qui est aujourd'hui au Trésor impérial de Vienne, est la seule pièce d'orfèvrerie que nous possédions du maître et c'est une des œuvres les plus précieuses pour connaître l'esprit des artistes de la Renaissance.

Cellini faisant une salière, ne peut se contenter de tirer ses effets décoratifs d'un motif aussi vulgaire. Il n'est pas digne de lui de faire, comme l'eussent fait les maîtres du Moyen-âge, et comme le firent plus tard les maîtres décorateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, un objet de formes simples et claires, tirant tout son prix d'une délicate ornementation. A Cellini il faut de la pompe, de l'encombrement, il faut surtout un étalage de formes humaines. Peu lui importe qu'on lui commande une Salière, pourvu qu'il puisse modeler un Neptune ou une Cérès ou dessiner un Arc de triomphe.

Toutefois, si nous ne voulons pas être trop exclusifs, nous constaterons que c'est un joli objet à mettre sur une table qu'une Salière de Cellini, que c'est un fin régal pour des convives de contempler les formes de cette Cérès et de ce Neptune et toutes les curieuses fantaisies prodiguées autour de ces deux figures.

L'art de Cellini a toujours été d'une bien grande complication. Que penser de cette bague pour la duchesse Eléonore qu'il nous décrit ainsi: « J'y représentai quatre enfants en ronde bosse et quatre masques que j'entremêlai de fruits et d'autres ornements émaillés de façon que la monture et le diamant se faisaient mutuellement valoir. » Plus compliqué encore était le bouton de chape qu'il fit pour le pape Clément VII. « Sur le diamant – dit-il – était assis Dieu le père, dans une attitude dégagée, qui était admirablement en harmonie avec l'ensemble du morceau et ne nuisait en rien au diamant. Dieu le père de sa main droite, donnait sa bénédiction. Le diamant était soutenu par les bras de trois petits anges; j'avais modelé celui du milieu en



Piédestal du Persée

(1) La gravure que nous publions est empruntée au livre de Plon sur Benvenuto Cellini.

ronde bosse et les deux autres en demi-relief. A l'entour d'autres petits enfants se jouaient parmi d'autres petites pierreries. Dieu était couvert d'un manteau qui voltigeait et d'où sortaient quantité de petits enfants et divers ornements d'un effet ravissant. »

De ces descriptions, comme de la vue des œuvres de Cellini qui subsistent, il faut conclure qu'il avait renoncé à ces ornements en arabesque qui avaient eu la prédilection de ses prédécesseurs et qu'il se servit presque exclusivement de la figure comme élément décoratif.

Le *Persée*, avec son piédestal si brillamment décoré de luxueux ornements et de niches enfermant des statuette, avec ce bas-relief qui relie si heureusement le piédestal au soubassement de la Loggia de' Lanzi, avec ce corps de Méduse qu'il foule aux pieds et cette tête sanglante qu'il brandit dans sa main, est bien une des sculptures les plus éclatantes que l'on ait jamais faites. C'est une véritable œuvre d'orfèvre, l'œuvre d'un homme habitué à prodiguer les richesses et à chercher avant tout la satisfaction des yeux par des scintillements de lumière et le contraste des formes.



*Bas-relief décorant la base du Persée*

Des puristes tels que Ghiberti eussent reproché au piédestal de Cellini son encombrement, ils l'eussent trouvé trop compliqué, blamant cette accumulation de formes trop disparates et reprochant à cette œuvre son manque d'unité. Ils eussent pensé qu'un piédestal de formes plus simples eut mieux convenu pour supporter et faire valoir une statue. Mais la part faite au goût un peu dépravé de Cellini, il faut se laisser entraîner par cette exubérance et goûter toute la joie de cet art.

C'est en orfèvre que Cellini a sculpté les quatre jolies statuette qui décorent les niches de ce piédestal, en orfèvre amoureux de tous les détails de la forme. La statue de *Danaé*, où Cellini a reproduit avec tant de vérité un des jolis modèles de femme qu'il savait si bien choisir, est une œuvre exquise, délicieuse comme la *Vénus de l'Esquilin*.

Combien gracieux aussi est le bas-relief de *Persée et Andromède* où le corps jeune et souple d'Andromède, avec son joli mouvement de torsion, l'appel à son libérateur, est digne de la *Danaé* du piédestal.

La moins belle partie du monument est malheureusement la figure principale, le *Persée*. Cellini après avoir fait deux esquisses de cette figure, dans lesquelles, se laissant aller à toute sa fantaisie, il crée de véritables petits bijoux, ne s'est pas contenté de cette



grâce et, pour suivre la mode du jour, pour imiter les puissants, les Michel-Ange et les Bandinelli, il a voulu grossir les traits, gonfler les muscles, épaissir les chairs, et il a perdu ses qualités personnelles sans acquérir celles des autres; il a cessé d'être élégant et il n'a pas acquis la puissance.

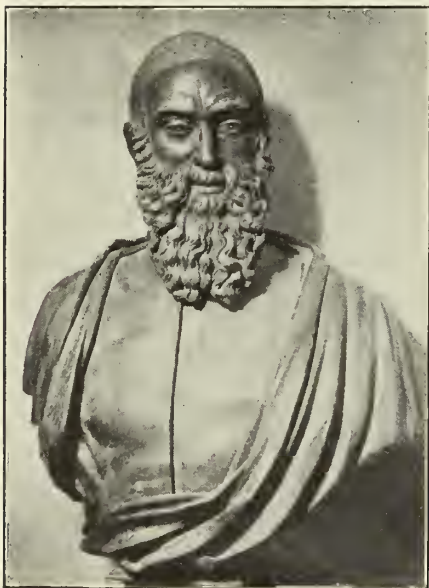
Comme Michel-Ange et comme Bandinelli, Cellini avait fait une sculpture pour son propre tombeau et c'est le *Christ* que l'on voit aujourd'hui à l'Escorial. Lorsque les artistes travaillent pour eux-mêmes, sans souci du jugement des autres, il arrive presque toujours qu'ils créent leurs plus belles œuvres. Ce *Christ*, d'une émotion touchante, très noble, sans fausses recherches, sans attitudes banales ou prétentieuses, est une œuvre si pure qu'on en a contesté longtemps l'attribution à Cellini et qu'il a fallu pour faire disparaître tous les doutes les attestations indiscutables des documents.



Buste de Cosme I

A côté de ces grandes statues, il faut citer le *Buste de Cosme I*. Cellini est un décorateur et non un grand portraitiste; il donne trop d'importance au détail du vêtement, aux ornements de la cuirasse, et il insiste trop minutieusement sur de petits détails de la figure.

A ce portrait trop théâtral on préférera le buste plus simple et plus vrai de *Bindo Altoviti*.



Buste de Bindo Altoviti

Cellini devait exceller dans toutes les œuvres délicates où il faut une grande habileté de main et l'amour des fins décors. A côté de sa Salière, à côté des animaux qui ornent le bas-relief de la Nymphe de Fontainebleau il faut placer le joli bas-relief représentant un *Chien* du Musée du Bargello.

Cellini a fait de très nombreuses œuvres d'orfèvrerie et de bijouterie. Mais, quoique le nombre des œuvres qui lui sont encore attribuées soit, très grand je ne pense pas qu'il y en ait d'autres vraiment authentiques que celles que j'ai citées.



LEONE LEONI (1509-1590) est un des meilleurs sculpteurs du xvi<sup>e</sup> siècle, mais comme le plus grand nombre de ses œuvres se trouve en Espagne, il a été un peu négligé par les historiens, jusqu'au jour où M. Plon lui a consacré une importante monographie,

comprenant de magnifiques gravures qui reproduisent toutes les sculptures du maître. M. Plon a pu, avec une légitime fierté, écrire en tête de son livre. « La réunion des ouvrages de Leone Leoni et de ceux de son fils Pompeo Leoni aura pour effet, nous n'en doutons pas, de leur assurer désormais le rang qui leur appartient, en toute équité, parmi les plus grands sculpteurs de leurs temps, rang que l'on ne songeait guère à leur contester, il est vrai, mais que l'on ne songeait pas davantage à leur attribuer, faute de les connaître suffisamment et de pouvoir, par suite, les apprécier à leur vraie valeur. »

On sait peu de chose des années de jeunesse de Leone Leoni. Le lieu même de sa naissance est contesté. Quelques écrivains ont voulu le faire naître à Menaggio, dans le Milanais, mais la plupart s'en tiennent avec juste raison, je pense, à l'opinion de Vasari qui le dit originaire d'Arezzo.

Mais si Leone Leoni est toscan, il ne travailla pas longtemps au sein de l'école toscane, car de bonne heure nous le voyons installé à Venise. L'influence du style de la Renaissance, style qui était né et qui avait son centre à Florence, fut moins forte sur lui que sur les autres artistes toscans ses contemporains. Leone Leoni a passé sa vie en dehors de Florence, à Venise et surtout à Milan, où, sous l'influence de Léonard de Vinci, les artistes avaient conservé plus de sentiment, de simplicité, de fidélité à la nature qu'on n'en voyait alors à Florence, et c'est pourquoi Leone Leoni est plus naturel et moins maniéré que les autres florentins de son époque.

En 1537, Leone Leoni était à Rome et là, comme il l'avait fait précédemment à Venise, c'est surtout à la gravure des monnaies qu'il se consacre. En 1540 à la suite d'une rixe avec un de ses rivaux il fut condamné et envoyé aux galères.

Gracié au bout d'un an, par suite de la protection d'André Doria, il va à Gênes et, peu de temps après, à Milan où, en 1542, il est nommé graveur des monnaies. Je passe rapidement sur cette partie de la vie de Leone Leoni pendant laquelle il s'adonna exclusivement à la gravure des Médailles. Quel que soit le grand intérêt des Médailles et leur importance dans l'art de la sculpture, je n'ai pas voulu en comprendre l'étude dans cet ouvrage, et je renvoie sur ce point au beau livre d'Heiss; je me contente ici de rappeler que Leone Leoni est l'auteur de nombreuses et très belles médailles. M. Plon en a catalogué une quarantaine, parmi lesquelles il en est une qui doit nous être particulièrement chère, celle de Michel-Ange.



*Charles-Quint domptant la Fureur*



Leone Leoni ne nous appartient vraiment que du jour où il entre au service de Charles-Quint, en 1546. C'est à cette époque seulement qu'il commence sa vraie carrière de sculpteur.

Leone Leoni ayant eu le privilège d'être accueilli dans l'intimité des grands seigneurs et ayant pu ainsi étudier leurs sentiments et leurs attitudes fut un admirable peintre de la cour. Par son observation de la nature, son art est un phénomène pour ainsi dire unique dans l'école florentine du xvi<sup>e</sup> siècle. Au moment où les Florentins sont si passionnément épris d'idéal, au moment où ils se désintéressent si volontairement de l'art du portrait, Leone Leoni se montre un grand portraitiste, un des plus simples et des plus sincères, et, comme il a la bonne fortune d'avoir pour modèles des hommes tels que Charles-Quint ou Philippe II, il atteint sans effort à la noblesse et à la grandeur.

La première œuvre de Leone Leoni fut le groupe de *Charles-Quint domptant la Fureur*, où la Fureur est représentée sous les traits d'un guerrier enchaîné, foulé aux pieds par Charles-Quint. L'œuvre est singulière car Leone Leoni s'avise de représenter Charles-Quint complètement nu. C'est je crois le premier exemple de cette aberration, due à l'influence de l'antiquité, qui nous valut plus tard des Voltaire et des Napoléon

tout nus. C'est la seule fois que nous verrons Leone Leoni agir ainsi. Dans ses autres œuvres, oubliant les conseils de l'Antiquité, il représentera les personnages vêtus et il leur conservera les costumes qu'ils portaient habituellement.

Et ici même il faut supposer que l'œuvre de Leone Leoni ne dut pas satisfaire ses illustres maîtres, car il chercha lui-même à revenir sur sa conception première et il revêtit la statue de Charles-Quint d'une cuirasse. C'est avec cette cuirasse, faite en 1564, que le groupe est exposé aujourd'hui au Musée du Prado. Le gardien du Musée est autorisé à enlever quelques pièces de cette armure pour montrer aux visiteurs la statue primitive de Leone Leoni.

Cette statue est très savante. En véritable toscan, en véritable compatriote de Michel-Ange, Leone sait à merveille dessiner les nus et faire saillir à fleur de peau les muscles et les veines, et, en vrai toscan encore, il s'efforce de créer une œuvre d'imagination, mais l'œuvre nous paraît prétentieuse et sans vie.



Statue de Philippe II

C'est avec la statue en marbre de *Charles-Quint* que commence vraiment la série des portraits, la série des chefs-d'œuvre du maître. L'Empereur est représenté debout, en armure. Un ample manteau, qui est rejeté en arrière et qui donne de la solidité à toute la statue, laisse une jambe libre et enveloppe l'autre, dans une forme qui resta familière au maître. L'œuvre concise, grave, exprime admirablement l'idée du commandement et de la noblesse.

Cette statue a pour pendant au Musée du Prado, celle de la femme de Charles-Quint l'*Impératrice Isabelle*. Leoni ne fit cette statue qu'après le décès de l'Impératrice, mais il l'avait connue; et il avait pour modèle deux portraits du Titien; autour de lui il voyait porter les mêmes costumes par les grandes dames de la cour et la réalité le soutenait ainsi puissamment. Son œuvre inspirée sans doute par quelques statues des écoles du Nord,<sup>(1)</sup> est pour nous d'une grande nouveauté, car il n'existe aucune statue de ce genre dans l'art italien.

La *Statue de Philippe II*, faite en 1564, est le chef-d'œuvre du maître. La figure hautaine, dédaigneuse, énergique, est un admirable portrait. La statue étant en bronze, l'artiste a pu, plus que dans celle de Charles-Quint, dégager les jambes et donner à son œuvre une grande légèreté. La statue de Charles-Quint enveloppée dans un ample manteau avait plus de grandeur et de majesté. On sent que la vie élégante de la cour tend à remplacer la rude vie des camps.

La même année 1564, Leone faisait la statue de la sœur de Charles-Quint, *Marie d'Autriche*, reine de Hongrie. Elle est représentée dans son costume de veuve, debout, les mains jointes et tenant un missel.

En même temps que ces statues, Leoni faisait d'après les mêmes personnages une série de bustes et de bas-reliefs.

De *Charles-Quint* il fit deux merveilleux bustes, l'un en marbre et l'autre en bronze. Ce dernier est sans doute le plus beau buste de bronze que nous possédions du xvi<sup>e</sup> siècle et il laisse bien loin derrière lui le Cosme I de Benvenuto Cellini. Avec une finesse et un goût que Cellini eut envié, Leoni cisèle tous les détails de la riche armure de l'Empereur, et, avec la plus capricieuse et la plus étonnante fantaisie, il fait reposer le buste sur un gracieux piedestal décoré d'aigles et de figures nues; mais où il surpasse Cellini c'est par les accents fermes et la concision avec laquelle il rend la grave et mâle figure de l'Empereur.

Le Musée du Prado, où sont toutes les œuvres que nous venons de citer, nous montre encore un *Buste en bronze de Philippe II*, un Buste de *Marie reine de Hongrie* et un Buste d'*Eléonore reine de France*, sœur aînée de Charles-Quint.

Parmi les bas-reliefs, les plus beaux sont les portraits de *Charles-Quint* et de l'*Impératrice Isabelle*, représentés dans de magnifiques cadres couverts d'ornements.

Ainsi qu'on le voit l'activité de Leoni fut consacrée tout entière à faire les portraits de la famille impériale; cependant, à côté de ces travaux, on peut en citer un autre



*Buste de Charles-Quint*

(1) M. Plon suppose que Leoni a été influencé par la statue de Marguerite d'Autriche du Monument de l'empereur Maximilien I, à Innsprück.



de nature différente, le grand *Retable de S. Lorenzo* à l'Escorial. Ce Retable fut commandé



Portrait de l'Impératrice Isabelle

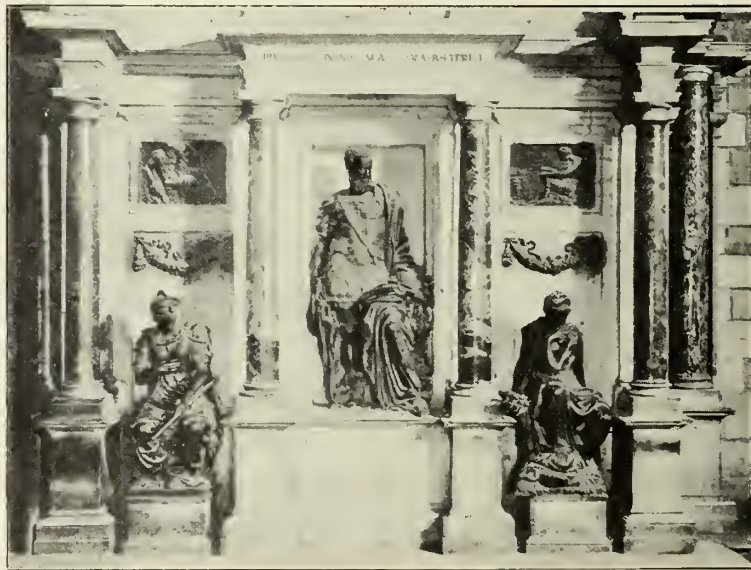
au fils de Leoni et à d'autres architectes espagnols, notamment à Herrera qui fit le dessin de l'architecture, mais nous savons par des documents que la plupart des statues ont été faites par Leone Leoni. Cette œuvre colossale comprend dix-sept statues de saints et au sommet un Christ ayant à ses côtés la Vierge et S. Jean. Les statues de Leoni, où le style violent et contourné mis à la mode par Michel-Ange est mitigé par un souvenir du style de Donatello, sont supérieures à celles que faisaient en Italie, au même moment, les Montorsoli et les Montelupo.

Si la plupart des sculptures de Leoni sont en Espagne, l'Italie possède heureusement de ce maître deux œuvres d'une grande

importance, la Tombe du marquis de Marignan et la statue du duc de Gonzague.

La *Tombe du marquis de Marignan* fut allouée par le pape Pie IV, frère du marquis, à Leone Leoni, sur les conseils de Michel-Ange qui fut consulté au sujet du dessin de l'ensemble du monument. L'œuvre comprend plusieurs figures allégoriques, la *Renommée*, la *Prudence*, la *Paix*, le *Courage militaire*, qui sont très inspirées du style de Michel-Ange. Leone Leoni excellait surtout dans les statues iconographiques, et celle du marquis de Marignan rappelle les belles statues de Charles-Quint et de Philippe II.

Ce sont les mêmes qualités de vérité, d'observation, de style simple et énergique, qui donnent tant de prix à la *Statue*



Tombe du marquis de Marignan. (Partie inférieure)

de *Ferrante Gonzaga*, le protecteur de Leone Leoni. Cette statue élevée dans la petite ville de Guastalla n'a pas été brisée par les révolutions populaires, comme le furent les statues des Doria à Gênes et celles des Papes à Rome ou à Bologne. Elle peut être considérée comme le plus beau spécimen des statues élevées au xvi<sup>e</sup> siècle à un général d'armée.



POMPEO LEONI († 1610?), fils de Leone Leoni, fut longtemps associé aux travaux de son père. Tant que Leone Leoni vécut, Pompeo ne fit guère que travailler sous ses ordres et, pour le Retable même de San Lorenzo, dont il obtint personnellement la commande, il demanda à son père le modèle des principales statues. Mais il faut considérer comme appartenant tout entiers à Pompeo les deux *Mausolées de Charles-Quint* et de *Philippe II* qui ne furent commencés qu'après la mort de son père.

C'est en s'assimilant l'art espagnol, en oubliant les conventions du style de la Renaissance italienne, que Pompeo su trouver cette étonnante composition des Monuments de l'Escorial, cette idée de placer, comme vivants, agenouillés à la place même où ils venaient prier, tous les membres de la famille impé-



*Monument de Charles-Quint*

riale. Dans cette magnifique Chapelle de l'Escorial, dont le fond est rempli par le grandiose Tabernacle de Leone Leoni, cette disposition, sur les parois latérales, de deux vastes tribunes où la famille impériale est représentée dans l'attitude la plus simple et la plus recueillie, sans effort, sans recherche, sans prétention, où nulle figure allégorique ne vient troubler ce caractère de profonde réalité, est une des idées les plus saisissantes qu'un sculpteur ait jamais conçues.

Pompeo fut aussi l'auteur de l'important *Mausolée du grand Inquisiteur, Fernando de Valdes*, de la *Tombe de la princesse Juana*, de celles du *Duc de Lerma* et du *Marquis et de la Marquise de Poza*. On trouvera dans l'ouvrage de Plon la gravure de toutes ces œuvres, où la première place est réservée à la représentation des personnages figurés à genoux sur leurs tombeaux. Mais si ces œuvres ont de la vérité, elles ne sont plus qu'une variante affaiblie de la grande idée qui avait inspiré les Tombes de Charles-Quint et de Philippe II.



Baldinucci a consacré à l'AMMANATI (1511-1592) une de ses plus longues notices et nous voyons par là en quelle estime ce maître était tenu dans l'école florentine.



Ammanati, après s'être consacré exclusivement à la sculpture dans les premières années de sa vie, se voua ensuite à l'architecture et c'est surtout à ses mérites dans cet art, au Pont de la Trinité, et plus encore à sa façade intérieure du Palais Pitti qu'il doit sa légitime renommée.

Il eut pour premier maître Bandinelli, mais Baldinucci nous dit que ce maître était d'une nature un peu fantasque et tout opposée à celle d'Ammanati, et que ce dernier ne tarda pas à quitter son atelier et la ville de Florence même, pour aller à Venise travailler sous la direction de Jacopo Sansovino, qui était alors dans tout l'éclat de sa gloire. Plus tard, étant revenu à Florence, il étudia avec passion les œuvres de Michel-Ange. Telles sont les diverses influences qui agirent sur son esprit.

Baldinucci nous apprend que les premières œuvres faites par Ammanati en Toscane furent un *Dieu le père* entouré d'Anges, une *Léda* pour le duc d'Urbino, et trois statues qui, envoyées à Naples, décorèrent la *Tombe du poète Sannazzar*. Appelé à Urbino il fit dans l'église de Santa Chiara, la *Tombe du duc Francesco Maria* et de nombreux ouvrages en stuc.

A la mort du duc d'Urbino, son protecteur, Ammanati retourna à Florence où il commença pour l'église de l'Annunziata la Tombe de Mario Nari, mais, à la suite d'intrigues de Bandinelli, ce Tombeau ne fut pas terminé et les différentes parties en furent dispersées.

Découragé par cet insuccès, Ammanati quitta de nouveau Florence et se rendit à Venise et à Padoue, faisant dans cette ville, à l'église des Eremitani, la *Tombe de Mario Benavides* qui est une des ses œuvres les plus importantes.

En 1550, à l'âge de trente-neuf ans, après son mariage avec Laure Battiferra, une des femmes les plus distinguées de son temps, il se rendit à Rome et commença à étudier l'architecture.

Sous le règne du pape Jules III, il fit, à San Pietro in Montorio, les *Tombes du cardinal Antonio di Monti et de son père*. Raphaël da Montelupo avait été tout d'abord désigné pour ce travail, mais Michel-Ange, qui avait été si mécontent de lui dans la Tombe du pape Jules II, obtint du pape Jules III que les Tombeaux de San Pietro in Montorio fussent alloués à Ammanati.

Ammanati travailla encore à des œuvres ornementales au Capitole et à la Villa Giulia où il fit une Fontaine; mais n'ayant pas été satisfait de ses rapports avec le pape il retourna à Florence.

Là, très chaleureusement accueilli par le duc Cosme I, il trouva enfin la gloire, la fortune et le repos.

La première œuvre que le Grand-Duc lui commanda fut une Fontaine qui devait être placée dans la grande Salle du Palais vieux, en face des statues de Bandinelli. Mais le Grand-Duc ne donna pas suite à ce projet, et avec les statues déjà sculptées il fit faire une Fontaine dans sa villa de Pratolino.

Ammanati fit ensuite pour terminer la Fontaine de Tribolo à la Villa di Castello, le groupe en bronze d'*Hercule étouffant Antée*.

Pour la même Villa il fit la statue gigantesque de l'*Apennin* qui est placée dans le jardin supérieur de la Villa.

En 1557, eut lieu une lutte des plus curieuses entre les grands sculpteurs de cette époque. Il s'agissait de tirer parti d'un grand bloc de marbre que le duc Cosme avait fait venir de Carrare et de l'utiliser pour une Fontaine. Ammanati obtint du duc Cosme qu'une des travées de la Loggia dei Lanzi fut close afin qu'il put s'en servir comme d'atelier et



Fontaine de la place de la Seigneurie. (Détail)

y faire un projet de grandeur naturelle pour tirer partie de ce marbre. Cellini apprenant la demande d'Ammanati obtint que la seconde travée de la Loggia lui fut concédée. Jean de Bologne, encore bien jeune alors, et Vincenzo Danti voulurent aussi se mettre sur les rangs et s'installèrent, le premier dans le Couvent de Santa Croce et le second dans le palais d'Ottaviano des Médicis. Baldinucci nous dit que le modèle de Jean de Bologne fut trouvé le meilleur, mais que ce maître parut trop jeune pour qu'une si lourde tâche lui fut confiée; et ce fut Ammanati qui obtint la commande de la statue colossale et de la Fontaine.

En 1571 il avait terminé cette *Fontaine* qui est son chef-d'œuvre et qui décore si magnifiquement la grande place de la Seigneurie, à l'angle du Palais.

Sur le bassin de la Fontaine représentant la mer, il dressa la statue colossale de Neptune, debout sur un char trainé par quatre chevaux marins. Le Neptune a, entre les jambes, trois figures de tritons. Le bassin est octogone ayant quatre grandes faces et quatre petites. Sur chaque petit côté se dresse une Divinité marine, à côté de laquelle sur un degré inférieur sont placés deux satyres.



Cette Fontaine, l'œuvre la plus importante du maître, va nous permettre d'apprécier et de juger son style. Nous y trouvons, comme dans toutes ses œuvres, un certain dualisme, provenant des leçons si différentes qu'il avait reçues de Bandinelli et de Sansovino. Ammanati cherche en même temps la puissance et la grâce. Mais il est visible que son tempérament le portait surtout vers l'expression de cette seconde qualité. Toutes les fois qu'il a voulu se hausser au colossal, pour imiter Bandinelli ou Michel-Ange, il a échoué, témoin les Tombes de San Pietro in Montorio et le Neptune de la Fontaine de Florence, œuvres qui veulent donner l'idée de la force et n'atteignent qu'à la lourdeur et à la vulgarité. Combien n'est-il pas plus intéressant lorsqu'il s'abandonne à sa nature propre, lorsqu'il sculpte les charmantes figures allégoriques de la Tombe Benavides à Padoue et les brillantes fantaisies des satyres et des divinités marines de la Fontaine de Florence ! Il y a là toute la grâce de Cellini, avec plus de brio et plus de verve. Oublions dans cette Fontaine la trop insignifiante statue de Neptune, ne regardons que le bassin inférieur, ses merveilleuses statues de bronze, ses tritons aux attitudes si mouvementées et si hardies, et nous reconnaitrons que jamais plus belle vasque de Fontaine n'a été faite par un sculpteur.

Florence a eu cet extraordinaire privilège de trouver, pour tous ses travaux de sculpture, des artistes de premier ordre, ajoutant sans cesse un nouveau chef-d'œuvre à tous ceux dont elle était déjà enrichie. Seule, une belle statue équestre lui manque ; Jean Bologne, si grand cependant, ayant été fort au-dessous de sa tâche dans les statues de Cosme et de Ferdinand.

Ammanati a vécu jusqu'aux dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle, et, sur la fin de sa vie, il assiste au réveil chrétien qui commençait à se faire jour dans le milieu italien. Nous verrons en étudiant l'école romaine comment, après les excès de la Renaissance, la Papauté tenta une réaction et quel rôle joua à ce moment l'ordre des Jésuites. Or Ammanati, sur la fin de sa vie, fut entraîné par ce nouveau mouvement. Nous savons qu'il légua tous ses biens à l'ordre des Jésuites, et nous possédons une lettre qu'il adressa à l'Académie des Beaux-Arts pour faire amende honorable et s'excuser du scandale qu'il avait pu produire par les nudités de ses œuvres. Cette lettre est un des monuments les plus importants de l'histoire de l'art, et fait bien nettement comprendre l'évolution qui eut lieu à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Ammanati exprime le regret d'avoir représenté des nudités et il conseille aux artistes de ne pas tomber dans la même erreur que lui, donnant pour son excuse qu'il n'avait fait que suivre la mode. « Il est plus honorable – dit-il – de se montrer chaste et réservé, que dissipé et voluptueux, quelque mérite qu'on puisse avoir dans son art. Ne pouvant détruire mes figures, je veux dire à tous ceux qui les verront que je regrette de les avoir faites. Je veux le confesser publiquement, exprimer mon repentir pour que les autres soient avertis et ne retombent pas dans les mêmes fautes. Plutôt que d'offenser les hommes et Dieu, il vaudrait mieux désirer la mort de son corps et la perte de sa renommée. »

C'est ensuite la question même du *nu* qu'il traite d'une façon magistrale. « Vous savez bien – dit-il – qu'il n'y a pas une moindre difficulté, ni un art moindre, à disposer autour d'une figure une belle draperie, avec grâce et logique, que de faire cette figure nue et tout à fait découverte. L'exemple de tant d'hommes illustres le prouve assez. Que de gloire Jacopo Sansovino s'est acquis avec son S. Jacques, tout vêtu, hors les bras ! Une si grande gloire, je ne sais pas si jamais un autre artiste l'a acquise avec une figure nue. Le Moïse de Michel-Ange n'est-il pas considéré comme sa plus belle œuvre, et cependant il est entièrement vêtu. Partant c'est une grossière erreur des hommes et des jeunes gens que de vouloir faire des œuvres qui ne peuvent satisfaire que les sens. »

Je ne saurais trop conseiller de lire en entier, dans Baldinucci, cette curieuse lettre qui discute les problèmes qui nous préoccupent le plus encore aujourd'hui, et dans laquelle nous voyons un des maîtres de la Renaissance renier lui-même les doctrines de la Renaissance et, avec une clarté lumineuse, montrer les erreurs de cette doctrine, montrer surtout son opposition aux doctrines du Christianisme et aux idées de pudeur qui tiennent une si grande place dans les sociétés modernes.



*Le Mariage de la Vierge*  
par Tribolo







*Le Rapt des Sabines*

## JEAN DE BOLOGNE

1524-1608

LE dernier grand sculpteur de l'école florentine est Jean de Bologne.<sup>(1)</sup> Quoique né à Douai, Jean de Bologne appartient nettement à l'école italienne. Déjà dans son pays, pendant les premières années de sa jeunesse, c'est l'éducation italienne qu'il reçoit, comme tous ses compatriotes. Au xvi<sup>e</sup> siècle l'esprit italien, ou plus exactement l'esprit florentin de la Renaissance, règne dans toute l'Europe. Semblable à Rubens, Jean de Bologne, quand il vient en Italie, est à moitié italien. S'il subsiste en lui quelque chose de l'esprit des races flamande et française, c'est le souvenir des puissants travaux et des immenses décors de l'âge gothique. S'il ne sait pas, comme un Cellini, ciseler un bouton de chape, un pommeau d'épée, un chaton de bague, il sera plus apte qu'aucun autre florentin à tailler des groupes gigantesques et à prodiguer au milieu des places et des jardins publics les statues triomphales.

On peut dire aussi qu'il se distingue des maîtres florentins par une certaine simplicité. Jean de Bologne arrive dans une école déjà corrompue. A la suite de Michel-Ange, trop d'excès, trop de complications entachent même les meilleures œuvres. Trop habiles, les artistes se passionnent pour les tours de force. Par comparaison avec les élèves de Michel-Ange et de Bandinelli, on trouve chez Jean de Bologne plus de calme, plus de noblesse, une grandeur moins apprêtée. Dans cet art de la force, dans cette étude du corps humain

(1) Sur le vrai nom de Jean de Bologne voir le *Jean Boulogne* de M. ABEL DESJARDINS.



considéré au point de vue de la santé et de la puissance des formes, il semble que ce soit lui qui ait créé les œuvres les plus dignes d'éloge.

Si nous ajoutons que Jean de Bologne a su être un artiste très élégant, comme dans le *Mercurie volant*, et qu'il a trouvé parfois des accents très expressifs et très religieux, comme dans les scènes de la *Vie du Christ*, on comprendra combien est légitime la gloire de ce grand maître.



Fontaine de Bologne

Jean de Bologne, né à Douai en 1524, reçut son éducation artistique à Anvers, au moment où tous les artistes flamands avaient les regards tournés vers l'Italie. Son maître, Jacques Dubroëucq, lui parla si éloquemment de l'Italie qu'il ne tarda pas à partir pour ce pays. Il arrive à Rome vers 1550, et il y passe deux ans qu'il consacre à dessiner et à reproduire en terre-cuite les statues antiques. Surtout il admire les œuvres de Michel-Ange et il a le bonheur de recevoir directement les conseils de l'illustre maître. Remarquons incidemment que le Michel-Ange qu'il connaît n'est plus le grand penseur de la Voûte de la Sixtine mais le dessinateur tourmenté du Jugement dernier. C'est de l'intérêt des formes, plus que de l'intérêt des idées, que Michel-Ange à ce moment devait lui parler.

Deux ans après son arrivée à Rome, Jean de Bologne se proposait de rentrer dans sa patrie, mais en traversant Florence, il fut retenu dans cette ville et il y passa le reste de sa vie.

Après avoir fait une *Vénus* pour son protecteur Bernardo Vecchietti, il fut remarqué par les Médicis qui, depuis lors, le gardèrent à leur service et ne cessèrent de lui commander d'importants travaux. — Vers 1558 il fit pour François des Médicis une *Baigneuse* et un *Samson terrassant un Philistin*. Ce groupe qui ornait le Casino de S. Marc n'existe plus. Mais peut-être faut-il considérer comme, en étant le projet original, une belle terre-cuite que possède le Musée de Douai.<sup>(1)</sup>

En 1559, Jean de Bologne concourt pour le projet de *Fontaine* à ériger sur la place de la Seigneurie. Nous avons parlé précédemment de ce concours à la suite duquel le projet d'Ammanati fut préféré.

(1) Gravé dans le *Jean Bologne* de M. ABEL DESJARDINS, page 22.

Le pape Pie IV lui commanda, en 1563, la *Fontaine de Bologne*, œuvre qui l'occupa pendant quatre années de sa vie. C'est le premier travail à date certaine que nous possédions de Jean de Bologne. Il nous apparaît déjà dans toute la force de son talent, avec toute sa science, toute sa hardiesse et son sentiment des grandes ordonnances. Certes, dans son ensemble, cette Fontaine est loin de valoir l'admirable Fontaine de l'Ammanati à Florence; mais la statue du Neptune est supérieure à celle de l'Ammanati et montre l'aptitude de Jean de Bologne à concevoir des figures colossales et grandioses. Dans cette Fontaine, Jean de Bologne n'a fait que les travaux de sculpture; toute la partie architecturale est l'œuvre de Tommaso Lauretti.

Jean de Bologne est l'auteur d'une seconde fontaine, la *Fontaine de l'Isolotto*, aux Jardins Boboli. Cette fontaine traitée dans le même esprit que celle de Bo-

logne comprend une statue de l'Océan, ayant à

ses pieds trois figures assises représentant le Gange, le Nil et l'Euphrate. Le piédestal triangulaire est orné de trois petits bas-reliefs représentant, Diane au bain, l'Enlèvement d'Europe et le Triomphe de Neptune.

En 1567 il fut sollicité par la reine de France, Catherine de Médicis, de terminer la statue équestre d'Henri II. Nous avons déjà parlé de cette œuvre dont la commande avait été donnée à Daniel de Volterre. Il s'agissait pour Jean de Bologne d'aller à Rome et de terminer l'œuvre de Daniel de Volterre en faisant la figure du roi. Mais le duc Cosme ne voulut pas se séparer de son sculpteur favori et le projet de Catherine de Médicis n'eut pas de suite.

C'est à cette époque, sans doute peu après la mort de Michel-Ange, qu'il reçut la commande du groupe la *Vertu enchaînant le vice*, groupe destiné à faire pendant au *Génie de la Victoire* de Michel-Ange.

Ce n'est pas une des meilleures œuvres du maître. Trop asservi au désir d'imiter Michel-Ange, il est plus maniéré qu'il ne le fut jamais et la faiblesse de cette œuvre est bien faite



*Mercury volant*



*La Justice*





La Charité

nois qui obtiennent pour la chapelle Grimaldi une décoration de statues et de bas-reliefs. Ces œuvres, qui sont peut-être les plus belles du maître, se trouvent aujourd'hui à l'Université de Gênes. Elles n'étaient pas encore photographiées lorsque M. Desjardins a publié son bel ouvrage sur Jean de Bologne et il n'a pu en donner aucune reproduction.

Les travaux faits pour cette chapelle comprennent six Vertus, deux Anges et sept Scènes de la Passion, en bas-relief.

Les six *Vertus*, la Foi, l'Espérance, la Charité, la Tempérance, la Justice et la Force, sont des œuvres d'une grande originalité, simples de mouvement, très nobles d'attitude, avec des draperies aux plis sobres faisant admirablement valoir les formes du corps. Dans la *Justice* on admirera la fermeté de ce jeune corps et dans la *Charité* la hardiesse et l'habileté du groupement des figures.

Les sept bas-reliefs représentent des *Scènes de la Passion* ; le Christ devant Pilate, Pilate se lavant les mains, le Christ montré au peuple, le Christ couronné d'épines, le

pour nous dire combien l'influence de Michel-Ange fut néfaste pour ceux qui se contentèrent d'imiter ses formes sans s'inspirer de ses pensées.

De 1574 date un des chefs-d'œuvre de Jean de Bologne, le *Mercure volant*, pièce justement célèbre, où l'on admire, non seulement un dessin très précis des formes, mais une très intéressante étude du mouvement. Le *Mercure*, qui s'élève poussé par le souffle d'un génie, semble vraiment voler dans les airs. Il y a là un de ces tours de force que les hommes de l'art ne cesseront d'applaudir, et l'imitation qu'en a faite M. Falguière, dans son *Vainqueur au combat de coqs*, prouve que l'œuvre de Jean de Bologne n'a cessé jusqu'à nos jours d'avoir la faveur du public.

Jean de Bologne resta toute sa vie au service des Médicis ; mais sa réputation était si grande, que toutes les villes d'Italie désiraient avoir quelque ouvrage de lui.

En 1575, ce sont les Gé-



Le Christ ressuscité

Christ et S.<sup>te</sup> Véronique, la Flagellation,<sup>(1)</sup> les Maries au tombeau. Ce sont des œuvres de la plus grande importance. Il a fallu un étranger, dans cette école florentine alors si peu religieuse, pour concevoir ces scènes de la vie du Christ, avec tant de respect. Quel contraste avec les fantaisies, les débauches d'imagination, des florentins tels que Jacopo Sansovino ou Vincenzo Danti. Jean de Bologne ne cherche pas d'effet en dehors de son sujet; il ne cherche, dans la composition, qu'à mettre en relief l'idée à exprimer et partout, avec un rare bonheur, il trouve l'ordonnance qui convient. Après les Scènes de la passion de Donatello, ce sont les plus belles que la sculpture ait créées. Et comme il serait intéressant de faire un parallèle entre l'œuvre de Donatello, si hardie, si impétueuse, parfois si déréglée, mais qui est toujours si expressive, et qui vous arrache les larmes des yeux, et l'œuvre de Jean Bologne, plus calme, plus froide, mais plus noble. C'est ici un très significatif exemple de ce que peut donner l'alliance des formes de l'Antiquité avec la pensée chrétienne; c'est l'analogue dans l'art de la sculpture de ce que rechercheront les Carrache et le Poussin.



Crucifix, de l'Impruneta

Sur la fin de sa vie, Jean de Bologne reproduisit le même cycle, avec quelques légères variantes, pour une Chapelle de l'Annunziata, à Florence.

De 1579 date l'important *Autel de la Cathédrale de Lucques*, qui représente le Christ ressuscité, ayant à ses côtés S. Pierre et S. Paulin. Nous reproduisons la statue du Christ où l'on retrouvera cette habileté dans l'art de faire mouvoir les figures que nous avons admirée dans le *Mercure volant* et cet amour des belles formes qui passionnait alors tous les maîtres de la Renaissance. Peut-être ces formes trop fines, trop sensuelles, ne sont-elles pas ce qui convient le mieux à une figure de Christ. L'art chrétien doit rejeter également les Christs semblables à des Hercules et les Christs semblables à des Apollons.

Jean de Bologne s'est montré plus véritablement chrétien dans une série de *Crucifix* dont il a orné plusieurs églises de la Toscane, dans les Crucifix de S. Laurent et de l'Annunziata à Florence, et dans celui du Dôme de Pise. Celui de l'Impruneta que nous

(1) Voir la gravure de la *Flagellation* à la fin du chapitre.



reproduisons est une œuvre de la plus grande beauté, faite pour satisfaire pleinement à tous les désirs de noblesse et d'émotion de la pensée chrétienne.

« Peu d'hommes – dit Cicognara – parmi ceux qui se sont consacrés à l'art de la statuaire ont eu plus de bonheur que Jean Bologne pour la quantité et la variété des travaux qui lui furent commandés. Il suffira de dire qu'on lui donna jusqu'à l'occasion de sculpter une montagne lorsque le grand duc François lui fit faire à Pratolino le colosse qui représente le *Jupiter pluvieux*. » Cette statue de vingt-cinq mètres de haut fut achevée vers 1581.



*L'Enlèvement de la Sabine*

A ce moment, après un troisième voyage à Rome, il fit son œuvre la plus importante et la plus célèbre, le groupe de l'*Enlèvement de la Sabine*, placé en 1583 sous la Loggia de' Lanzi. Tout ce que l'art de la Renaissance pouvait désirer, se trouve dans ce groupe. L'œil d'un italien du xvi<sup>e</sup> siècle pouvait y admirer les formes les plus diverses du nu, les attitudes les plus variées, le sentiment de la force et en même temps celui de l'élégance, la science dans le balancement des lignes et le dessin des membres, le mouvement et, de tous les côtés, une heureuse silhouette. Tout ce que l'on admirait dans les statues antiques revivait dans l'œuvre de Jean Bologne.

Cette œuvre, comme le *Persée* de Cellini, est complétée par un bas-relief décorant le piédestal, bas-relief plus brillant, plus agité que les bas-reliefs de Gênes, un véritable tour de force de mouvement et de hardiesse.<sup>(1)</sup>

On rapprochera de cette œuvre un groupe non moins important, l'*Hercule et le Centaure*, qui, fait quelques années après, en 1599, est placé également sous la Loggia de' Lanzi. Ce sont les deux œuvres les plus importantes du maître, celles qu'il a faites avec le plus d'amour, dans toute la force de son talent.

Dans le même style est un groupe de bronze du Musée de S. Pétersbourg représentant l'*Enlèvement de Déjanire*, groupe admirable où le corps de la jeune femme enlevée par le Centaure rappelle le beau corps de la Sabine et se débat dans le même frémissement de vie.

Nombreuses sont les statues faites par Jean Bologne en imitation de l'art antique. S'il avait au plus haut degré le sentiment de la puissance, sentiment qui lui fit créer le *Neptune* de Bologne, l'*Océan* des Jardins Boboli, l'*Enlèvement de la Sabine*, le *Centaure*, il avait non moins le sentiment de la grâce et il a créé plusieurs figures d'une exquise dé-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

licatesse, par exemple la *Vénus tordant ses cheveux* qui surmonte la Fontaine de Tribolo à la Pétraja, la *Vénus* qui orne la grotte de Buontalenti aux Jardins Boboli et l'*Architecture* du Musée du Bargello.

Il a fait en outre un très grand nombre de statuette en bronze, dont on pourra admirer les plus belles au Musée du Bargello: par exemple un *Satyre*, un *Hercule*, un *Hercule portant le sanglier d'Erymanthe*, trois *Vénus*, deux figures de l'*Architecture*, une *Galathée*, un *Enfant pêchant*, un *Apollon*.

Une très curieuse lettre écrite par l'archevêque Fontana au duc d'Urbin nous fait connaître la vogue extraordinaire dont jouissaient ces travaux de Jean de Bologne.

« Si votre excellence se contente de statuette en bronze, comme le fait le Grand-Duc pour tous les objets de petite dimension, il s'engage à la très bien servir, dans un an au plus tard, peut-être même, pour l'amour de moi, dans six ou huit mois, parce qu'une fois qu'il a fait de sa main les modèles en cire ou en terre, ce qui lui demande peu de temps, il fait faire le reste par des orfèvres, qu'il emploie à cet usage

pour son Altesse. C'est de cette façon qu'il a exécuté

dernièrement pour le Grand-Duc les douze travaux d'Hercule d'un demi-bras de hauteur. C'est une œuvre merveilleuse, digne de Michel-Ange ou d'Apelles. Il a fait encore d'autres statuette pour le roi d'Espagne et d'autres grands seigneurs, toutes admirables, et c'est un homme qui est aujourd'hui en si grand crédit qu'on ne saurait l'imaginer. »

De 1580 à 1589 datent les travaux faits pour la *Chapelle Salviati*, à S. Marc. Ce sont d'importants travaux d'architecture et de sculpture pour lesquels Jean de Bologne mit largement à contribution les services de ses élèves, notamment ceux de Francheville qui fit les six statues de Saints qui décorent les parois de cette chapelle. La pièce de sculpture la plus intéressante me paraît être l'Ange qui surmonte le maître-autel, figure d'un mouvement vif et hardi qui a tous les caractères de l'art de Jean de Bologne.

Dès 1594 Jean de Bologne travaillait à la *Chapelle de la Madonna del Soccorso* à l'Annunziata, chapelle où il devait

être enseveli. Cette chapelle terminée en 1598 comprend une série de bas-reliefs en bronze qui sont la réplique des bas-reliefs de Gênes représentant les Scènes de la Passion. Sur l'Autel est un Crucifix de bronze et sur les parois six statues de Saints faites par Francheville.



*Vénus, de la Grotte Buontalenti*



*L'Architecture*



En 1599 on commence la grande Chapelle des Médicis à S. Laurent; mais je me réserve de parler plus tard de cette Chapelle qui fut l'œuvre des élèves de Jean de Bologne plutôt que celle de ce maître lui-même.

Le *S. Luc* de bronze d'Or San Michele (1600-1602) est un des plus importants travaux du maître. Mais cette statue qui, placée partout ailleurs qu'à Or San Michele,



*S. Luc*

provoquerait de vifs éloges, souffre là singulièrement du voisinage des chefs-d'œuvre créés par les grands maîtres du *xv<sup>e</sup>* siècle. A côté du *S. Eloi* de Nanni di Banco et du *S. Mathieu* de Ghiberti elle paraît théâtrale et prétentieuse; et le *Cicerone* a bien raison de dire que l'œuvre de Jean de Bologne est la moins bonne de toutes celles qui ont été faites à Or San Michele.

Le *S. Mathieu* d'Orvieto (1600), qui n'est qu'une réplique du *S. Luc*, a été exécuté en marbre; les plis sont moins anguleux, le travail a plus de souplesse et d'ampleur. Il semble que Jean de Bologne était plus à son aise quand il taillait le marbre que lorsqu'il ciselait le bronze.

La *Statue équestre de Cosme I* et la *Statue équestre de Ferdinand I*, qui sont à Florence les œuvres les plus en vue de Jean de Bologne, sont malheureusement ses travaux les plus faibles. Florence a des modèles parfaits dans tous les genres de la statuaire. Seule, une statue équestre lui manquait et Jean de Bologne n'a pas su la lui donner.

Dans la *Statue de Cosme* (1594) on peut admirer l'aisance naturelle du Grand-Duc, mais le cheval est d'une exécution par trop grossière et la croupe trop petite n'est pas en rapport avec l'encolure et l'avant-train. Jean de Bologne ne semble pas avoir consacré assez de temps à étudier des formes qui, pour lui, étaient

nouvelles. Son œuvre n'est qu'une médiocre copie du cheval de Marc-Aurèle à Rome.

Le piédestal de cette statue est orné de trois grands bas-reliefs représentant: 1<sup>o</sup> la Seigneurie appelant Cosme au gouvernement de Florence, après l'assassinat d'Alexandre de Médicis; 2<sup>o</sup> le pape Pie V couronnant Cosme I comme Grand-Duc de Toscane; 3<sup>o</sup> l'entrée triomphale de Cosme dans la ville de Sienne. Ces bas-reliefs très surchargés, sans grande entente de la perspective, sont loin d'égaliser en beauté les bas-reliefs simples et vraiment grandioses de la *Passion du Christ*.

La *Statue équestre de Ferdinand I* commencée beaucoup plus tard, en 1608, a été achevée par Tacca. Nous savons que ce maître l'exécuta à regret, ne se gênant pas pour dire qu'il eût été préférable d'en refaire une autre.

Jean de Bologne a fait plusieurs autres portraits de ses illustres protecteurs, les Grand-Ducs Cosme et Ferdinand. Il suffit de citer la statue en pied de Cosme qui orne le portique des Uffizi (1585). Le Grand-Duc est représenté debout, tenant en main le bâton du commandement; il est entouré des deux figures de l'*Equité* et de la *Rigueur*, œuvres de Vincenzo Danti.

En 1604, il commençait la *Statue équestre du roi Henri IV*. Cette œuvre qu'il laissa inachevée fut terminée en 1610 par Tacca et par Francheville, à qui l'on doit les quatre statues qui décoraient les angles du piédestal, statues qui sont la seule partie qui subsiste encore de ce monument. A en juger d'après les gravures qui nous ont conservé le dessin de l'œuvre de Jean de Bologne, il ne semble pas qu'il se soit élevé au-dessus de ses statues équestres de Florence. La figure du roi, comme celle de Cosme, avait en même temps de la dignité et de la bonhomie, mais le cheval était pauvrement étudié, sans nuance des détails et sans effet d'ensemble.

En 1506, Jean de Bologne commença sa quatrième statue équestre, la *Statue de Philippe III*, roi d'Espagne. Cette statue, comme celles de Ferdinand I et d'Henri IV, fut terminée par ses élèves, surtout par Tacca, mais le mérite en revient tout entier à Jean de Bologne. La Statue de Philippe III n'est qu'une réplique de la Statue de Ferdinand I. On y admire le même naturel dans l'attitude du roi, mais il faut toujours constater la même insuffisance et la même lourdeur dans le dessin du cheval.

On a attribué longtemps à Jean de Bologne le principal mérite dans le dessin et l'exécution des *Portes de bronze de la Cathédrale de Pise*, mais M. Igino Benvenuto Supino vient de démontrer que ce maître n'a eu aucune part dans ce travail.



*La Flagellation du Christ, de Gênes*







*Le Serpent d'airain, par Vincenzo Danti*

VINCENZIO DANTI – VINCENZIO DE' ROSSI

ANDREA CALAMEC – VALERIO CIOLI

FRANCESCO MOSCA – STOLDO LORENZI – GIOVANNI DELL'OPERA

FRANCHEVILLE – GIOV. BATT. CACCINI

ANTONIO SUSINI – PIETRO TACCA

AUCUN des contemporains de Jean de Bologne n'eut, à beaucoup près, son talent, et aucun d'eux ne fit une page religieuse comme les scènes de la *Passion du Christ*. Les pastiches de l'art antique, les exagérations, le peu de vérité et de vie, uni à l'absence de pensée et de sentiment, marquent la fin de l'école florentine entre les mains de ces disciples dégénérés de Michel-Ange et de Bandinelli.

Avant de parler des élèves de Jean de Bologne je citerai quelques artistes contemporains de ce maître, qui ont vécu à côté de lui, sans subir son action.

#### § I.

VINCENZIO DANTI (1530-1576) était un des artistes les mieux doués de son temps, et il eût occupé une plus grande place dans l'art s'il n'était pas mort prématurément à l'âge de quarante-six ans.

Son œuvre principale est la *Décollation de S. Jean Baptiste* qui surmonte une des Portes du Baptistère. Quoique appartenant à une époque déjà bien tardive de l'art, l'œuvre de Danti tient honorablement sa place à côté des groupes d'Andrea Sansovino et de Rustici qui surmontent les deux autres portes du Baptistère. Vincenzo Danti, qui avait été chargé de terminer le groupe du *Baptême du Christ* laissé inachevé par Andrea Sansovino,



a cherché, dans son groupe de la *Décollation de S. Jean*, à imiter le style élégant et la finesse des formes de ce maître. Dans la figure du bourreau, surtout dans celle de Salomé, on trouve une légèreté et une grâce bien rares à cette époque.



*La Décollation de S. Jean Baptiste*

Danti est l'auteur d'une statue en bronze du *Pape Jules III* qui décore encore aujourd'hui une place de Pérouse. Le fait est à noter, car nombre de statues de Papes ont été brisées dans les révolutions populaires, telles la Statue de Jules II, de Michel-Ange, à Bologne, et celle de Paul IV, de Vincenzo de' Rossi, à Rome.

Le groupe de l'*Honneur terrassant le Vice*, du Musée du Bargello, nous montre Danti travaillant dans le même esprit que son contemporain Vincenzo de' Rossi, mais avec un sentiment artistique plus fier et plus simple. Quelque chose de l'énergie de Michel-Ange revit dans ce beau groupe.

Vincenzo Danti, comme tous les maîtres de cette époque, s'était laissé séduire par l'art tourmenté et les tours de force de Michel-Ange. Le bas-relief du *Serpent d'airain*, qui semble une adaptation à l'art de la sculpture du style de Michel-Ange dans le Jugement dernier, est l'œuvre la plus compliquée qui se puisse voir. A côté d'elle le bas-relief des *Centaures* de Michel-Ange pourrait paraître une œuvre simple. C'est une invraisem-

blable accumulation de corps, serrés à s'étouffer, dans les poses les plus étranges, et ce n'est pas sans effort que l'on parvient, dans cet inextricable fouillis, à démêler à qui peuvent appartenir ces bras et ces jambes qui s'agitent si furieusement. (Gravé p. 173).

Le Musée du Bargello possède une *Porte d'armoire* en bronze, que l'on doit attribuer à Vincenzio Danti, d'après le témoignage de Vasari qui dit que ce maître fit un bas-relief comprenant un grand nombre de figures, pour servir de porte à l'armoire où le Grand-Duc enfermait ses papiers. Il y a, dans ce bronze, la même richesse décorative, la même habileté dans le groupement et la division des scènes que nous admirions dans la *Porte de S. Marc* de Sansovino; c'est le même style qui se retrouve dans ces figures allongées, aux formes si élégantes, et dans cette manière si spéciale de perdre les figures dans le fond, en ne faisant saillir qu'une partie du corps, une tête, un genou, un bras; méthode qui veut obtenir avec la sculpture les mêmes effets de coloris qu'obtient la peinture. C'est en même temps une œuvre influencée par Michel-Ange. Dans la femme de la niche de gauche, le bras tombant et le bras relevé sont du pur Michel-Ange; de même la figure centrale du groupe principal est très inspirée du Julien des Médicis. Cette œuvre est assez belle pour avoir pu être attribuée pendant longtemps à Michel-Ange.



VINCENZIO DE' ROSSI (1525-1587) est un imitateur de Bandinelli, dont il fut le disciple. Artiste renommé de son temps, ayant joui d'une grande faveur à Florence et à Rome, il a beaucoup produit, mais ses œuvres plus contournées, plus boursoufflées encore que celles de son maître, ne parviennent plus à retenir nos regards. On aura l'idée la plus complète de sa manière en étudiant les six groupes des *Travaux d'Hercule* qui décorent la grande salle du Palais vieux. Ces six groupes représentent: Hercule étouffant Antée, Hercule domptant les Centaures, Hercule tuant Cacus, Hercule punissant Diomède, Hercule transportant le sanglier d'Erymanthe, Hercule vainqueur des Amazones. De cette série il faut rapprocher *Paris enlevant Hélène* du Palais Pitti (Grotte Buontalenti). C'est l'art de la Renaissance, traité par un maître habile, mais avec tout ce qu'il y avait dans cet art de plus déplaisant. Le *S. Mathieu* et le *S. Thomas* qu'il fit pour la Cathédrale de Florence et les deux *Apôtres* de l'église Santa Maria della Pace à Rome nous montrent les mêmes recherches tourmentées, le même style baroque que les *Travaux d'Hercule*.



*Porte d'armoire, du Musée du Bargello*





ANDREA CALAMEC († 1576), élève d'Ammanati, est surtout connu par les travaux qu'il fit à Messine, où il alla en 1564 et où il resta jusqu'à la fin de sa vie. Il est l'auteur de la belle statue de *Don Juan d'Autriche* qui décore la Place Royale de cette

ville. Le prince est représenté debout, en armure de guerre, tenant à la main le bâton du commandement. Sur les faces du piédestal trois bas-reliefs de bronze retracent les diverses phases de la bataille de Lépante. Cette statue appartient au cycle de statues triomphales que la Maison d'Espagne élevait à ses princes et à ses généraux. Le *Don Juan d'Autriche* de Calamec, fait en 1572, doit être rapproché du *Ferrante Gonzaga*, fait en 1564 par Leone Leoni.



VALERIO CIOLI (1529-1599), à peine âgé de quinze ans, eut la bonne fortune d'être admis par Tribolo à prendre part aux travaux qu'il faisait pour la Villa di Castello et il conserva toute sa vie un style délicat, un amour de la décoration



*Pilastre d'une Chapelle à Santa Maria della Pace  
(Statue de Vincenzo de' Rossi, ornements de Simone Mosca)*

élégante qu'il tenait de ce maître; style qui, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, contrastait avec le style plus froid et plus lourd mis à la mode par l'école de Bandinelli. Si le *Candélabre* qui lui est attribué au Musée du Bargello est bien de lui, nous devons le considérer comme un des plus fins décorateurs de l'école florentine.

Valerio Cioli est l'auteur de la statue de la *Sculpture* sur la tombe de Michel-Ange, d'une statuette en bronze qui représente le nain de Cosme I, *Morgante*, assis tout nu sur une coquille fixée sur le dos d'un monstre marin ailé (Musée du Bargello). Il fit aussi plusieurs restaurations de marbres antiques et de nombreuses statues décoratives aux Jardins Boboli et à la Villa de Pratolino.



FRANCESCO MOSCA, dit le MOSCHINO († 1578), fils de Simone Mosca, aida son père dans ses travaux à la Cathédrale d'Orvieto et fit, seul, le grand bas-relief de la *Visitation* qui, dans cette Cathédrale, fait pendant au bas-relief de l'Adoration des Mages de Raphaël da Montelupo.

Les plus importants travaux de ce maître sont à la Cathédrale de Pise, où il fit les deux Autels du transept, l'*Autel du S. Sacrement* et l'*Autel de San Ranieri* (1563). Ces Autels ont une grande importance, car ils sont un des premiers exemples de ces pompeuses ordonnances qui vont devenir si en faveur au XVII<sup>e</sup> siècle. L'Autel de San Ranieri comprend, dans le bas, deux grandes statues d'Apôtres dans des niches, entre lesquelles, en arrière du maître-autel, se dresse un grand bas-relief représentant l'Assomption. Au-dessus est une demi-coupole décorée par des chœurs d'Ange. Les deux figures de la Foi et de l'Espérance sont placées sur les arcs de cette coupole, et enfin le tout est couronné par un groupe de trois grandes figures représentant le Couronnement de la Vierge.

Simone Mosca est représenté au Musée du Bargello par un petit bas-relief, *Actéon changé en cerf*. Ce bas-relief où l'on voit Diane et ses nymphes se baignant, contraste par sa sensualité avec toutes les œuvres florentines que nous avons étudiées jusqu'à ce jour. C'est comme un pressentiment de l'art du Bernin et des maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle.



STOLDO LORENZI (1534-1583) travailla longtemps à Pise. Il est l'auteur des deux statues de l'*Annonciation* à l'église Santa Maria della Spina (1561), statues longtemps attribuées à Francesco Mosca, et de deux figures de la *Religion* et de la *Justice* placées sur la porte du Palais des Cavalieri. Son chef-d'œuvre est la délicieuse statue d'*Ange* porte-flambeau, surmontant la colonne du cierge pascal au Dôme de Pise (1582). Dans la même cathédrale il termina les travaux commencés par Francesco Mosca à la *Chapelle San Ranieri*. – A Florence, Stoldo Lorenzi est l'auteur d'une Fontaine des Jardins Boboli, le *Triomphe de Neptune* (1565), fontaine qui tient dignement sa place à côté de l'*Océan* de Jean de Bologne.

Un frère de ce sculpteur, ANTONIO LORENZI († 1583) a travaillé sous les ordres de Tribolo et a fait, pour la grande Fontaine de la Villa di Castello, la statue d'*Esculape* et quatre petits enfants. Il est l'auteur de nombreuses sculptures décoratives dans les villas des Médicis.

A la même famille appartenait BATTISTA LORENZI (1527-1594), élève de Bandinelli, qui fut choisi par Vasari, pour exécuter, sur ses dessins, la *Tombe de Michel-Ange*, en collaboration avec Valerio Cioli et Giovanni dell'Opera. Il eut la part principale dans ce travail, car il fit le sarcophage, le Buste de Michel-Ange et la statue de la Peinture. C'est lui qui est l'auteur du charmant *Lustre* de la Cathédrale de Pise, si célèbre pour avoir provoqué chez Galilée ses études sur le mouvement du pendule.



Candélabre, par Valerio Cioli  
(Musée du Bargello)





GIOVANNI DELL'OPERA (1540-1599), ainsi nommé parce qu'il fut pendant longtemps l'architecte du Dôme de Florence, est l'auteur de deux des statues d'Apôtres, *S. Jacque* et *S. Philippe*, qui décorent les grands piliers de la coupole, de la statue de l'*Architecture* sur la Tombe de Michel-Ange, du *Buste de Ferdinand I* à la Loggia degli Uffizi, de la *Statue de Ferdinand I* à Livourne et des deux bas-reliefs, la *Purification* et le *Mariage de la Vierge*, à la chapelle Gaddi de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle, qui méritent d'être signalés, car les bas-reliefs sont rares à Florence dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.



*L'Architecture*  
(Tombe de Michel-Ange)

## § II.

Parmi les disciples de Jean de Bologne, FRANCHEVILLE (1548-1618) doit être cité au premier rang; il fut l'élève préféré de ce maître, et il l'aida dans la plupart de ses travaux.

Francheville, né en Flandres, comme Jean de Bologne, fut élevé à Florence et passa la plus grande partie de sa vie dans cette ville, de telle sorte qu'on doit le classer dans l'école florentine. C'était un artiste de talent très ordinaire, qui n'a rien eu de la finesse ni du sentiment de son maître, et qui s'est uniquement préoccupé de l'imiter dans les traits de force et dans les exagérations de mouvement. Il est vis-à-vis de Jean de Bologne ce que furent Montorsoli ou Montelupo vis-à-vis de Michel-Ange.

Francheville, après avoir passé par Paris et être resté cinq ans à Innsprück, où il travailla dans l'atelier d'un sculpteur sur bois, fut attiré à Florence par le grand-duc Ferdinand I, et Jean de Bologne le prit sous sa protection.

Après avoir décoré de statues la villa d'Antonio Bracci à Rovezzano, après être allé à Rome copier et restaurer des antiques, il fut appelé à Gênes par Luca Grimaldi pour le Palais duquel il fit un *Jupiter* et une *Junon*.

En même temps il faisait au Dôme de Gênes, pour la Chapelle Matteo Senarega, six statues, les quatre *Evangélistes*, un *S. Ambroise* et un *S. Etienne*, qui peuvent être considérées comme les œuvres typiques de sa manière, de son style froid, sans charme et très prétentieux.

A Florence Francheville décore deux chapelles de grandes statues, comme il l'avait fait à Gênes. En 1589, il fait à S. Marc, sous la direction de Jean de Bologne, les statues de *S. Dominique*, *S. Jean Baptiste*, *S. Thomas d'Aquin*, *S. Antoine*, *S. Philippe*, *S. Adovardo*, et quelques années plus tard, en 1594, il fait, à la chapelle Niccolini à l'Annunziata, les

statues d'*Aaron*, de l'*Humilité*, de la *Virginité*, de la *Prudence*, de la *Vie active* et de la *Vie contemplative*.

En 1596 il est chargé de faire plusieurs bas-reliefs pour la *Porte de bronze du Dôme de Pise*. Il est l'auteur des bas-reliefs de la Visitation, du Baptême du Christ, du Baiser de Judas et du Calvaire. Il fut, avec Caccini, l'artiste qui a pris la plus grande part au travail de ces Portes.

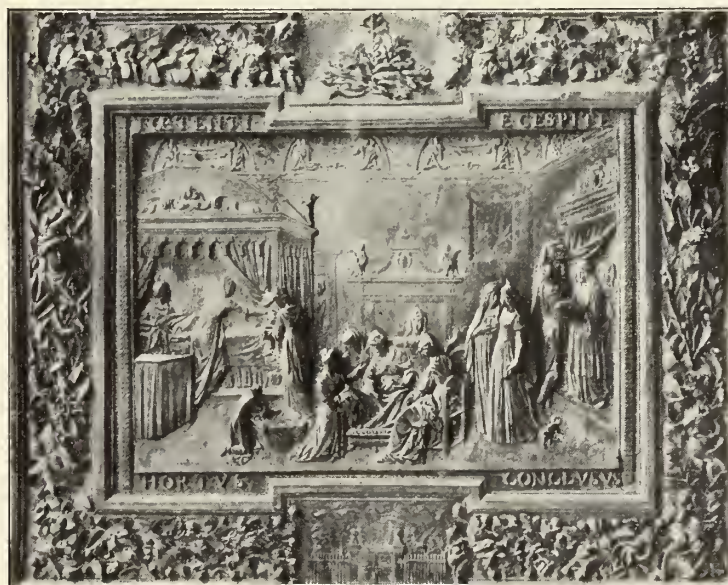
L'œuvre la plus intéressante de Francheville est la *Statue de Ferdinand relevant la ville de Pise* où, avec une réelle entente des lois de la sculpture, il agenouille aux pieds du Grand-Duc la ville de Pise reconnaissante. Il faut aussi considérer, comme étant son œuvre, plutôt que celle de Jean de Bologne, la statue du grand-duc Cosme I, dans la même ville de Pise.

A la mort de Jean de Bologne il fut chargé de terminer la Statue équestre d'Henri IV et c'est lui qui la fit transporter à Paris. Dans ce monument il est l'auteur des quatre *Esclaves* du soubassement que l'on voit aujourd'hui au Musée du Louvre.



GIOV. BATT. CACCINI (1562-1612) est l'auteur du grand Baldaquin surmontant l'Autel majeur de Santo Spirito. C'est la première fois que l'on élevait au-dessus d'un Autel un Baldaquin d'une telle importance. C'est comme la première idée de la conception grandiose du Bernin à S. Pierre. Cette œuvre, tout enrichie de marbres précieux, et qui comprend quatre statues de saints et quatre statues d'anges, est une des plus dignes d'attention de cette fin d'école.

Les églises de Florence renferment de nombreuses œuvres de ce maître. On voit à S.<sup>te</sup> Marie Majeure, un *S. Barthélemy* et un *S. Zanobi*; à la Trinité un *S. Alexis* et une statue de la *Trinité*; à l'ancien Séminaire, une figure de *Christ*; dans le cloître de l'Annunziata, un *Buste d'Andrea del Sarto*. Il est aussi l'auteur de l'*Automne* et de l'*Été*, qui décoraient l'entrée du Pont de la Trinité.



*La Naissance de la Vierge, de Caccini*  
(Porte principale du Dôme de Pise)

Le plus grand titre de gloire de Caccini est sa collaboration aux *Portes du Dôme de Pise*. On a attribué longtemps à Jean de Bologne le mérite d'avoir dirigé les travaux de ces Portes, mais il est aujourd'hui prouvé qu'il n'eut aucune part dans cette œuvre



qui est le plus important monument de sculpture créé par l'école florentine au début du <sup>xviii</sup> siècle. Les portes ont été fondues en bronze par Domenico Portigiani; le dessin général a été fourni par l'architecte Raffaello Pagni et les dessins des bas-reliefs ont été faits par divers sculpteurs florentins, notamment par Caccini qui eut, dans cette œuvre, la plus grande part. <sup>(1)</sup>

Ces Portes sont une véritable surprise. A la fin du <sup>xvi</sup> siècle, lorsque depuis si longtemps l'école florentine semble s'être désintéressée de la décoration, ou, en tous cas,

n'a plus cherché ses éléments décoratifs que dans les formes antiques, on est tout étonné de voir réapparaître l'étude de la nature vivante, de voir les sculpteurs se passionner à nouveau pour l'étude des fleurs, des plantes, des animaux.

Ces Portes font songer à celles de Ghiberti. Les sculpteurs, ayant à entreprendre ce travail colossal de trois portes de bronze et ne trouvant, dans les œuvres de leurs prédécesseurs immédiats, aucun modèle pouvant leur servir, ont pensé qu'ils n'avaient rien de mieux à faire que de s'inspirer des chefs-d'œuvre créés par Ghiberti au Baptistère de Florence.

L'ordonnance est la même que celle de la seconde Porte de Ghiberti. Les Portes sont divisées en grands panneaux destinés à recevoir des bas-reliefs, et chaque panneau est entouré d'une large bordure toute recouverte des plus riches ornements. Deux dessins différents ont été adoptés, l'un pour la Porte principale, l'autre pour les deux Portes mineures. La Porte principale est de la plus grande beauté: pour le dessin général et pour les parties purement décoratives, elle mérite d'être



*Porte mineure de la façade du Dôme de Pise*

citée immédiatement après la Porte du Paradis de Ghiberti. C'est l'esprit même de Ghiberti qui revit dans cette décoration où les feuilles, les fruits, les fleurs, les oiseaux, sont groupés avec une étonnante habileté et où chaque forme est étudiée avec tant d'amour et un sens si pénétrant de la nature. Cette Porte est digne de figurer parmi les classiques de l'art décoratif. Les Portes mineures, sans doute, furent faites les dernières. Les artistes, comme toujours, crurent mieux faire en augmentant la richesse du décor et en multipliant les difficultés du travail, mais leur œuvre tout en étant encore très intéressante, ne mérite plus les mêmes éloges que la Porte principale. Comparées à cette Porte, les

(1) Voir l'article de M. SUPINO, *Le Porte del Duomo di Pisa* (*Arte*, 1899, fasc. VIII-X).

deux Portes mineures marquent la même évolution que les décors de Vittorio Ghiberti par rapport à ceux de son père.<sup>(1)</sup>

Malheureusement les bas-reliefs qui constituent la partie principale de ces Portes, ne sont pas à la hauteur des parties décoratives. Si nous avons pu comparer les ornements à ceux de Ghiberti, il faut reconnaître que, pour les figures, rien ne saurait évoquer le moindre souvenir des œuvres de ce grand maître. C'est que vraiment tout est trop changé depuis longtemps à Florence. L'imitation de l'antique a fait son œuvre corruptrice. Et il est très significatif de voir combien sont belles les parties de ces Portes faites en imitation de la nature, et combien insignifiantes celles inspirées de l'antique. Au xviii<sup>e</sup> siècle, les artistes suivent l'école de Ghiberti pour les parties décoratives, mais ils ne comprennent pas les conseils qu'il leur donne pour le style des figures.

Toutefois, comme Ghiberti, ils s'efforcent de représenter les personnages dans leur milieu, en figurant des paysages et des monuments, mais ils n'ont plus rien de sa science. Les figures sont trop petites et la scène semble vide. Ils ne savent pas inventer de beaux motifs se liant harmonieusement; leur œuvre est froide, sans intérêt et sans vie.

Les meilleurs bas-reliefs sont ceux de Caccini: la *Nativité de la Vierge*, la *Présentation au Temple*, le *Mariage* et l'*Annonciation*. Ces quatre bas-reliefs qui décorent la partie inférieure de la porte principale sont l'œuvre d'un maître qui conserve encore quelques traditions des grands artistes florentins du xv<sup>e</sup> siècle et qui, par exemple dans la Naisance de la Vierge, se souvient de la belle ordonnance de Ghirlandajo à S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle.

Les quatre bas-reliefs supérieurs de cette Porte sont loin d'avoir le même intérêt. La Visitation est de Francheville, la Présentation au Temple de Gaspard Mola, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge de Angelo Serani.

Voici les noms des artistes qui ont travaillé aux portes mineures:

PORTE DE GAUCHE:

Ansi Tedesco . . . . .	<i>La Nativité.</i>
Pietro Tacca . . . . .	<i>Les Mages.</i>
Giovanni Catesi . . . . .	<i>La Tentation du Christ.</i>
Francheville . . . . .	<i>Le Baptême du Christ.</i>
François Della Bella . . . . .	<i>La Résurrection de Lazare.</i>
Giovanni Catesi . . . . .	<i>L'Entrée à Jérusalem.</i>

PORTE DE DROITE:

Gregorio Pagani. . . . .	<i>Le Jardin des Oliviers.</i>
Francheville . . . . .	<i>Le Baiser de Judas.</i>
Gregorio Pagani. . . . .	<i>Le Christ couronné d'épines.</i>
Gregorio Pagani. . . . .	<i>Le Christ à la colonne.</i>
Francheville . . . . .	<i>Le Calvaire.</i>
Gaspard Mola . . . . .	<i>Le Crucifixe.</i>

Les ornements des trois portes ont été dessinés par Caccini, Orazio Mocchi, Angiolo Scalani et Antonio Susini.

(1) Voir un détail gravé à la fin du chapitre.





ANTONIO SUSINI († 1624), après avoir appris l'art de travailler et de fondre le bronze dans l'atelier du fondeur Felice Traballes, entra au service de Jean de Bologne « qui – dit Baldinucci, – l'employa à fondre et à retoucher ces petites statuettes de bronze qu'on lui demandait de toutes les parties de l'Europe. » Susini eut une grande part dans la fonte de la statue équestre de Cosme I et il ne cessa depuis lors d'être associé à tous les



*Esclaves, du Monument de Ferdinand I*

travaux de son maître. Très-habile fondeur il copia plusieurs statues antiques, notamment le *Laocoon*. Parmi ses travaux personnels on ne peut guère citer, à Florence, que le *Bénitier* de bronze de l'Annunziata. Nous venons de voir son nom parmi les artistes qui ont travaillé aux ornements des Portes de Pise.

Son neveu, FRANCESCO SUSINI, continua les mêmes travaux et envoya dans toute l'Europe un

grand nombre de statuettes reproduisant des antiques. On trouvera dans Baldinucci de plus amples détails sur ces maîtres qui ne semblent pas avoir eu une grande personnalité.



PIETRO TACCA (1577-1650) est le plus grand maître que compte l'école florentine après Jean de Bologne. Pietro Tacca, né à Carrare, vint à Florence en 1592 et, dès 1598, il travailla aux bas-reliefs de la statue équestre de Cosme I. En 1601, lorsque Francheville fut appelé en France, il prit sa place comme directeur de l'atelier de Jean de Bologne. Dès lors il eut une très grande part dans l'exécution des œuvres de ce maître et, à sa mort, il fut chargé de terminer celles qu'il laissa inachevées et en particulier trois statues équestres.

Il termina d'abord la *Statue du duc Ferdinand I* qui, modelée en 1603 et coulée en bronze en 1605, ne fut élevée sur la place de l'Annunziata qu'en 1608, quelques mois après la mort de Jean de Bologne. Cette statue faite dans la vieillesse de Jean de Bologne est très inférieure aux autres œuvres de ce maître et Tacca ne se gênait pas pour dire qu'il aurait mieux valu la détruire et en refaire une autre.

Après le Ferdinand I il termina la *Statue équestre d'Henri IV* qui fut envoyée en France en 1614 et la *Statue équestre de Philippe III* qui fut envoyée à Madrid en 1616.

Une des premières œuvres personnelles de Tacca fut une *Statue de Jeanne d'Autriche* femme de Ferdinand I. Mais la colonne sur laquelle elle devait être placée ayant été brisée elle fut transformée en une statue de l'*Abondance* et placée dans les Jardins du Palais Pitti.

La *Chapelle des Médicis* à S. Laurent, est une des œuvres les plus typiques de cette époque, annonçant cet âge nouveau du XVII<sup>e</sup> siècle dans lequel le luxe des matériaux tint une si grande place, cet art auquel le nom des Jésuites reste attaché et qui aboutit à ces œuvres d'un luxe si magnifique qui sont les Autels du Jésus et de S. Ignace. La conception en appartient à Cosme I qui la destina à être la Tombe de sa famille et qui en commanda le dessin à Vasari. Mais l'œuvre ne fut commencée que sous Ferdinand I, d'après un nouveau projet fait par Jean des Médicis. La première pierre fut posée en 1604 et l'on commença les incrustations en 1613 avant même que la chapelle ne fût voûtée. Quatre Grands-Ducs sont ensevelis dans cette chapelle,

mais deux Tombeaux seulement, ceux de *Ferdinand I* et de *Cosme II* sont surmontés de statues. Ces statues, représentant les princes debout, superbes, enveloppés dans leurs riches manteaux de cour, sont de belles œuvres de Tacca.

Dans le Monument élevé à la gloire de Ferdinand I par la ville de Livourne, Giovanni dell'Opera fit la statue du prince et Tacca les quatre *Esclaves* enchainés placés aux angles du piédestal (1615-1623). Il reprenait l'idée que Jean de Bologne avait imaginée dans le Monument d'Henri IV, mais combien ses figures d'esclaves sont supérieures à celles du Monument de Paris. Tacca avait pour modèles des Maures faits prisonniers par Ferdinand I, et ces figures vivantes, d'une saisissante réalité, font un singulier contraste avec les figures académiques dans lesquelles se complaisaient alors tous les maîtres de l'école.



*Statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV*



Deux *Fontaines*, très capricieusement ornées de figures fantastiques, qui devaient accompagner le Monument de Ferdinand I (1629), ont été placées à Florence sur la place de l'Annunziata.

Le chef-d'œuvre de Tacca est la *Statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV* (1634-1640). Tacca, après avoir terminé trois statues équestres de son maître, eut enfin la bonne fortune de pouvoir en créer une lui-même, et dans cette statue il s'élève à une telle hauteur qu'il mérite d'être cité immédiatement après Donatello et Verrocchio.



*Statuette du Musée du Bargello*

Tacca laisse bien loin derrière lui Jean de Bologne, soit par le caractère énergique qu'il donne à la figure du roi, soit par le dessin et le modelé du cheval, soit enfin par l'idée audacieuse de faire cabrer ce cheval, en ne le soutenant que par la queue et les pieds de derrière. L'idée de Tacca eut un prodigieux succès et depuis lors nombre de statues équestres furent conçues sur le même modèle.

Tacca fit cette statue sans avoir vu le roi Philippe IV; il eut comme renseignements deux peintures de Rubens, et c'est sans doute en voyant l'allure de galop du cheval de Rubens, allure que les peintres peuvent facilement reproduire, que Tacca eut l'idée d'entreprendre en sculpture un tour de force qu'on

aurait pu croire irréalisable. Les historiens nous disent que Galilée lui-même fournit à Tacca le moyen de résoudre cet audacieux problème de mécanique.

Le Musée du Bargello possède une petite statuette représentant un jeune prince à cheval qui a de grands rapports avec le Philippe IV de Madrid.

« La statuette – dit le catalogue du Bargello, – était primitivement attribuée à Tacca et l'on supposait qu'elle représentait Philippe IV, roi d'Espagne. Mais M. Müntz, ayant remarqué une grande ressemblance entre le personnage représenté et Louis XIII enfant, surtout par suite de la comparaison avec la belle médaille de Dupré, a supposé que la statuette devait représenter Louis XIII et être l'œuvre de Francheville. « Le document suivant – écrit l'illustre critique français – transforme presque en certitude cette hypothèse; nous y voyons que, dès 1608, l'ancien disciple de Jean Bologne travaillait à un "modello del Delfino." Ce modèle, jusqu'à preuve du contraire, je n'hésite pas à l'identifier à la statuette de Florence, terminée, selon toute vraisemblance, quelques années plus tard. " 1608. 19 agosto. Il tavolino l'ho fatto vedere al Francavilla, che l'ha

giudicato bellissimo, et ha messo le mani nel modello del Delphino et vuol fare una cosa ben vaga, et da recar maraviglia, et diletto, come a suo tempo dirò all'A. V. » (Archives de Florence; sub anno, fol. 239<sup>v</sup>). »<sup>(1)</sup>

Il ne semble pas que cette nouvelle attribution doive être acceptée. On remarquera tout d'abord que le point de départ de ce changement est le document des Archives de Florence. Or ce document parle d'un portrait du Dauphin, mais sans faire aucune allusion à une statue équestre. Quant à la ressemblance elle est bien superficielle. Les portraits de Dupré donnent à Louis XIII un front plus bombé, un nez moins allongé, surtout un œil moins vif. Tous les portraits qu'il a faits du jeune dauphin, ont un air timide et un peu mou, qui fait le plus vif contraste avec la hardiesse et l'entrain du portrait de Florence. Partant, pour changer l'opinion traditionnelle, c'est s'appuyer sur deux hypothèses vraiment bien ténues. Au surplus, sans rien préjuger sur le personnage représenté, je dis que nous sommes ici en présence d'une œuvre de Tacca. Rien ne rappelle le style si lourd et si ampoulé de Francheville; c'est toute la finesse et la légèreté de l'art de Tacca. Et, une seule preuve peut nous dispenser de toutes les autres, c'est que cette petite statuette est comme une copie de la statue équestre de Philippe IV. C'est la même pose générale, le même mouvement du cheval qui se cabre, mouvement que Tacca avait été le premier à inventer. Ce sont en outre nombre de petits détails secondaires qui se retrouvent les mêmes dans les deux œuvres, la bride, la tête osseuse et fine du cheval, l'écharpe, les bottes molles, surtout le col, ce col si caractéristique alors du costume espagnol, tandis que le jeune Louis XIII est toujours représenté avec une fraise. Il est enfin à remarquer que les princes espagnols avaient l'habitude de se faire représenter à cheval, tandis que le plus grand nombre des portraits de Louis XIII le représentent à pied. La statue de Tacca est un bijou d'élégance et, malgré sa petitesse, on peut dire qu'elle est la plus belle statue équestre qui existe à Florence; celle qu'il faut regarder, en oubliant le Cosme I et le Ferdinand I de Jean de Bologne.

Tacca fut un admirable ouvrier en bronze, capable de mener à bien de gigantesques travaux et de ciseler en même temps les pièces les plus fines. On peut juger de son goût décoratif et de la beauté de son exécution par les deux *Marteaux* de bronze du Bargello, par les *Dragons des Fontaines du Palais Novellucci* à Prato, le *Lutrin* de Colle in Val d'Elsa et le *Sanglier* du Mercato Nuovo.

Tacca, étant allé à Rome en 1625, fut mis en rapport avec le Bernin; il lui donna de très utiles conseils pour l'art de fondre le bronze et il laissa à son service un de ses élèves, Bartolommeo Cennini. C'est par suite de ses relations avec Tacca que Bernin put créer tant d'œuvres de bronze et inaugurer un art que les sculpteurs romains avaient peu pratiqué avant lui.

Tacca a fait de nombreux *Crucifix*. Je me contenterai de citer ceux de la Cathédrale de Prato, de S.<sup>te</sup> Marie des Anges à Pistoia, de S.<sup>te</sup> Marie de Carignan à Gênes, de

(1) MÜNTZ, *Les Archives des Arts*. « Recueil de documents inédits ou peu connus. » Paris, 1890, page 78.



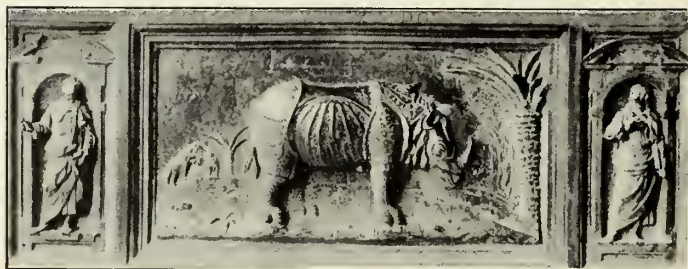
la Cathédrale de Pise et celui de l'Escorial, envoyé en présent à Philippe III par Ferdinand I (1616).

Parmi ses œuvres de marbre, je citerai le Buste de Cosme II (1622) placé sur la façade du palais des Cavalieri à Pise, deux Anges sur l'Autel de la Madone dell'Umiltà à Pistoie et la grande Vasque des Jardins Boboli, dont deux enfants parurent si beaux qu'on accusait Tacca de les avoir moulés sur le corps d'un de ses enfants. Il ne parvint à dissiper les soupçons qu'en montrant ses esquisses.

On peut dire que Tacca est le dernier grand artiste de l'école florentine. Il est le dernier qui ait fait œuvre de créateur.

Après lui l'école florentine perd toute vitalité, elle n'invente plus rien et se met à la remorque des autres écoles. Mais si l'école florentine meurt, ses idées ne disparaissent pas et ce sont elles qui pendant longtemps encore vont diriger le monde.

Nous n'aurions pas écrit toute l'histoire de l'art florentin si nous ne recherchions pas en dehors de la Toscane ce que cet art a inspiré, si nous n'allions pas à Rome pour assister dans la capitale même du Christianisme aux luttes ou aux tentatives de conciliation de la Renaissance avec l'esprit chrétien.



*Détail d'une des Portes du Dôme de Pise*

*QUATRIÈME PARTIE*

---

*LES SUCCESSEURS DE L'ÉCOLE FLORENTINE*







*S. te Cécile, de Stéphane Maderne*

## *L'ART À ROME AVANT LE BERNIN*

---

P OUR comprendre l'évolution de l'art romain au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle il faut remonter à quelques années en arrière et reprendre l'histoire de cet art au point où les élèves de Michel-Ange l'avaient laissé.

Avec Montelupo, Montorsoli et Guglielmo della Porta, c'était l'art même de la Renaissance qui s'était pleinement épanoui à Rome. Mais cet art trop épris de l'étude des formes, cet art qui ne faisait plus de place à l'expression de la pensée chrétienne, ne pouvait s'installer à Rome sans résistance. La Papauté comprit l'imprudence qu'elle avait commise en s'abandonnant sans réserve au courant de la Renaissance et, à la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, elle tenta d'enrayer ce mouvement qu'elle avait tout d'abord encouragé.

A Rome, à la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, il ne s'agit plus de s'attarder, comme le faisait un Léon X, à la contemplation des chefs-d'œuvre antiques et de borner ses désirs à la recherche de l'idéal des formes, il s'agit de défendre la religion elle-même attaquée dans son essence et dans sa vie, d'un côté par les doctrines de la Réforme, de l'autre par les invasions des Musulmans. Combien secondaires nous apparaissent même les efforts d'un Jules II disputant à des étrangers une partie du sol italien, devant l'œuvre de ces Papes ayant à lutter à la fois contre les hérétiques et contre les infidèles. Il s'agit bien désormais de s'intéresser à la forme d'une jambe ou à la musculature d'un torse, il faut convertir les âmes; il faut redevenir chrétien et prier. Et de nouveau le principe de l'expression des



pensées, si violemment combattu par la Renaissance, va reprendre la première place dans l'art moderne. Ce principe même, qui pendant tout le Moyen-âge avait dirigé l'art des peuples germano-latins et qui avait été un moment arrêté dans son développement logique par l'avènement de la Renaissance, va régner de nouveau par suite du réveil de la pensée chrétienne.

Comme l'art du *xiv<sup>e</sup>* et du *xv<sup>e</sup>* siècle, l'art romain de la fin du *xvi<sup>e</sup>* siècle, dans ses recherches expressives, dans sa volonté de moraliser et d'instruire, fera renaître cette forme du bas-relief à laquelle s'étaient peu intéressés les maîtres de la Renaissance et il proscrira cette recherche du nu, qui avait été la préoccupation exclusive des maîtres florentins du *xvi<sup>e</sup>* siècle.

On peut considérer comme les produits les plus typiques de cet art nouveau les quatre Tombeaux des papes, de S.<sup>te</sup> Marie Majeure : Pie V (1566-1572), Sixte V (1585-1590), Clément VIII (1592-1605) et Paul V (1605-1621). Ce sont de véritables monuments triomphaux élevés en l'honneur de la religion et des victoires de la papauté. On en jugera par le titre des sujets représentés en bas-reliefs :

*Tombeau de Pie V.* – Bataille de Lépante. – Remise d'une bannière à Marc Antoine Colonna. – Remise du bâton de Commandement au Duc Sforza de Santa Fiora. – Bataille du Duc de Santa Fiora contre les Protestants.

*Tombeau de Sixte V.* – Destruction des brigands de la campagne romaine. – Canonisation de S. Diego d'Alcala. – Sixte V envoie le Cardinal Aldobrandini pour faire cesser la guerre entre l'Autriche et la Pologne.

*Tombeau de Clément VIII.* – Conclusion de la paix entre la France et l'Espagne. – Prise de Ferrare. – Prise de Strigonie.

*Tombeau de Paul V.* – Réception des envoyés du Congo et du Japon. – Construction de la Citadelle de Ferrare. – Envoi de troupes en Hongrie au secours de Rodolphe II. – Canonisation de S.<sup>te</sup> Françoise romaine et de S. Charles Borromée.

J'insiste sur le choix des sujets adoptés pour la décoration des Tombeaux de S.<sup>te</sup> Marie Majeure, car il y a là, dans l'histoire de l'art italien, un fait nouveau. C'est réellement, pour la première fois, l'introduction dans l'art italien de sujets empruntés à la vie moderne. Jusqu'alors en effet toute l'évolution de la sculpture italienne s'était faite sans sortir des motifs empruntés à la vie religieuse, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce genre de bas-relief n'existe pas à Florence au *xiv<sup>e</sup>* et au *xv<sup>e</sup>* siècle. Il apparaît dans les dernières années du *xv<sup>e</sup>* siècle, mais avec timidité, et les artistes préoccupés du style de la Renaissance manquent alors de la sincérité et de la naïveté qui sont nécessaires pour traiter les sujets empruntés à la réalité de la vie.

Une des conséquences du naturalisme de cet art romain de la fin du *xvi<sup>e</sup>* siècle fut une renaissance de l'art du portrait, de cet art que nous avons vu faiblir et presque totalement disparaître entre les mains de Michel-Ange et de ses élèves, art qui brille à nouveau ici d'un vif éclat, dans les statues de Pie V, de Sixte V, de Clément VIII et de Paul V.

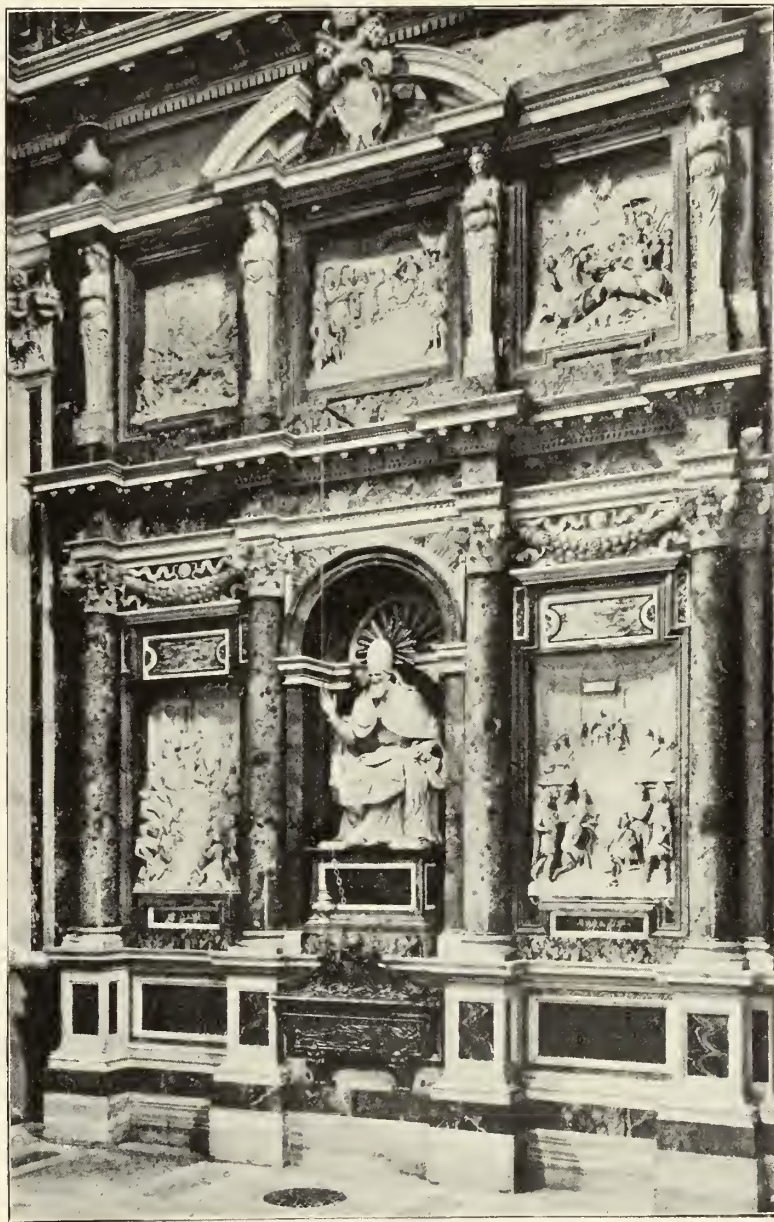
Pendant cette période, la Cour pontificale, voulant rompre avec les doctrines de l'école florentine, renonça presque absolument à faire appel aux artistes de cette école. Pendant tout un demi-siècle nous ne verrons plus à Rome un seul de ces artistes florentins qui depuis si longtemps y régnaient en maîtres.

Presque tous les artistes que nous trouvons occupés à Rome à ce moment sont nés au nord des Apennins; quelques uns sont milanais et nombre d'autres viennent de la France ou des Flandres: Nicolas Cordieri est lorrain; Bertolot, français; Gilles et Nicolas, sont flamands; Scilla, Bonvicino, Maderne, sont milanais; un seul, Paolo Olivieri, est romain.

Ces maîtres qui n'avaient pas été soumis à l'éducation florentine conservaient toute l'indépendance nécessaire pour se prêter aux désirs de la Cour romaine. Lorsqu'on juge leurs œuvres en les comparant soit aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange qui les ont précédés soit à ceux du Bernin qui ont suivi, on est porté à être sévère; mais on serait plus juste à leur égard si l'on se rendait mieux compte du

but qu'ils se sont imposé, de leur volonté d'affranchissement et de leurs efforts pour créer un art nouveau.

Le groupe de ces artistes ayant travaillé à Rome dans les dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle a été laissé dans un si complet oubli par les historiens modernes de l'art italien que je crois devoir donner ici d'après Baglione<sup>(1)</sup> la liste de leurs principales œuvres.



Tombe de Pie V

(1) BAGLIONE, *Vite de' pittori, scultori ed architetti dal Pontificato di Gregorio XIII, del 1572; in fino a' tempi di papa Urbano VIII, nel 1642.*



## PONTIFICAT DE SIXTE V

(1585-1592)

BRESCIANO PROSPER : il avait fait la tombe de Grégoire XIII, aujourd'hui détruite et qui a été remplacée par une œuvre de Rusconi.

Chapelle Pauline: *Anges*.

*Crucifix* de bronze à S. Jean des Florentins.

*Moïse* de la Fontaine des Thermes, statue qui du vivant même de l'auteur fut sévè-

rement blâmée et lui fit perdre toute la considération qu'il s'était acquise par ses autres œuvres.

Bresciano peut être considéré comme étant à Rome, à cette époque, le dernier aboutissant de la lignée des Bandinelli. Son *Moïse* est l'œuvre la plus détestable de cette fin d'école.

## PONTIFICAT DE CLÉMENT VIII

(1592-1605)

NICOLAS D'ARRAS, mort en 1598.

Tombe Pie V: bas-relief représentant le *Comte S.<sup>te</sup> Fiora combattant contre les Hérétiques*.

Autel du Sacrement au Latran: statue de *Melchisédech* et le bas-relief supérieur.

*Tombe du duc de Clèves*, en collaboration avec Gilles à l'église de l'Anima.

GILLES, flamand.

Tombe Pie V (deux bas-reliefs): *Remise des insignes du commandement à M. A. Colonna* et *Remise de l'étendard au duc Sforza*.

Tombe Sixte V (deux bas-reliefs): *Sixte V canonise S. Diego*, *Envoi du cardinal Aldebrandini*.

Autel du S. Sacrement au Latran: statue de *Moïse* et le bas-relief supérieur.

*Tombe du duc de Clèves*, en collaboration avec Nicolas d'Arras, à l'Anima.

*Tombe du card. André d'Autriche*, à l'Anima.

VACCA FLAMINIO.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. François d'Assise*.

Chiesa Nuova: *S. Jean Baptiste* et *S. Jean évangéliste*.

Latran: *Deux Anges*.

Fontaine des Thermes: *Gédéon traversant un fleuve à gué*. Un *Ange*.

GIOV. BAPT. DELLA PORTA (1542-1597).

Fontaine des Thermes: *Moïse frappant le rocher*. Un *Ange*.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. Dominique*.

S.<sup>te</sup> Pudentielle: *Le Christ remettant les clefs à S. Pierre*.

OLIVIERI (1551-1599).

S.<sup>te</sup> Françoise romaine: *Tombe de Grégoire XI*.

S.<sup>te</sup> Pudentielle: *Adoration des Mages*.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Sixtine): *S. Antoine de Padoue*.

Capitole: Statue de *Grégoire XIII*.

VASOLDIO GIOV. ANTONIO.

S.<sup>te</sup> Marie du Peuple: *Tombe du cardinal Albano*.

S. Jean de Latran: *Tombe du cardinal Ranuce Farnèse*.

Chiesa Nuova: *S. Pierre* et *S. Paul*.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Sixtine): Statue de *Sixte V* (deux bas-reliefs), Statue de *S. Pierre martyr*.

LEONARDO DA SARZANA.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure: *Tombe de Nicolas IV*.

» Statue de *Pie V*.

## PONTIFICAT DE PAUL V

(1605-1621)

MARIANI CAMILLE, de Vicence (1565-1611).

S. Jean de Latran: Stucs.

Jésus: Enfants en stuc de la voûte.

S. Bernard des Thermes: Statues en stuc.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure: *Ange* sur la porte de la Sacristie.» (Chap. Pauline): *S. Jean évangéliste*.» (Chap. Pauline): *Prise de Strigonie*, bas-relief de la Tombe de Clém. VIII.

» (Chap. Pauline): Divers anges en marbre et en stuc.

Minerve (Chap. Aldobrandini): *S. Pierre* et *S. Paul*.NICOLAS CORDIERI, dit le *Franciosino*, de Lorraine.S. Grégoire: Statues de *S.<sup>te</sup> Silvia* et de *S. Grégoire*.Minerve (Chap. Aldobrandini): *S. Sébastien*.» » *Tombe des Aldobrandini*.S. Jean de Latran: *Anges* du transept.Eglise des trois fontaines: *S. Pierre* et *S. Paul*.S. Sébastien hors les murs: *S. Pierre* et *S. Paul*.Façade du Vatican: *Ange tenant les armes du Pape*.Façade de la Sacristie de S.<sup>te</sup> Marie Majeure: *Ange tenant les armes du Pape*.S.<sup>te</sup> Agnès hors les murs: Statue de *S.<sup>te</sup> Agnès* (1620).S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): *David*, *Aaron*, *S. Bernard* et *S. Anastasio Greco*.S. Jean de Latran: Statue colossale de *Henri IV* en bronze.

SILLA DE VIGIU, milanais.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure: *Couronnement de Pie V*.Latran: *Ange* du transept.SILLA DE VIGIU (*suite*).Latran (Autel de S. Sacrement): *Aaron* et le bas-relief supérieur.Minerve: *Tombe du cardinal Alexandrino*.Jésus: *Ange* dans la Chapelle Vittori.S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): Statues de *Paul V* et de *Clément VIII*.

THOMAS DELLA PORTA.

Colonne Trajane: Statue de *S. Pierre*.» Antonine: Statue de *S. Paul*.Baptistère de S. Jean: *S. Jean* en bronze.S. Ambroise au Corso: *Descente de croix* et *Sybilles*.

CRISTOFANO STATI (1548-1620).

S. André della Valle: *S.<sup>te</sup> Madeleine*. Statue du cardinal Barberini (depuis Urbain VIII).Villa Mattei: *L'Amitié*.S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): *Audience accordée aux Japonais*.

AMBROGIO BUONVICINO, milanais (1552-1622).

S.<sup>te</sup> Marie des Monts: Deux *Anges* en stuc.S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): Deux *Anges* en stuc sur l'arc extérieur de la Chapelle; Quatre *Anges* dans les triangles de la coupole.Tombe de Paul V: *Anges* et deux bas-reliefs: *Fortification de Ferrare* et *Bataille de cavaliers et de fantassins*.Latran: Deux *Anges* en bronze.» Demi-figure de *David* et d'*Ezéchiel* sous l'orgue.» *Anges* dans le transept.Minerve: *Tombeau d'Urbain VII*.» (Chap. Aldobrandini): Deux *Anges* de marbre sur l'autel.S. Pierre: *Jésus remet les clefs à S. Pierre*, bas-relief sur la façade d'Andrea della Valle. (Chap. Barberini): *S. Jean évangéliste*.



## PONTIFICAT D'URBAIN VIII

(1623-1644)

PIERRE BERNIN, père du Bernin (1562-1629).

*L'Assomption*: bas-relief fait pour la façade de la Chapelle Pauline à S.<sup>te</sup> Marie Majeure, et placé sur l'autel du chœur de la nouvelle Sacristie.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): Quatre figures de marbre en formes de *Terme* supportant une corniche du tombeau de Clément VIII et le bas-relief du *Couronnement du pape*.

Jésus: Statue de la *Religion* et de la *Sagesse* sur de la Tombe du cardinal Belarmino.

Quirinal (sur la porte de Montecavallo): *Anges tenant les armes pontificales*.

PAOLO SAN QUIRICO (de Parme).

S.<sup>te</sup> Marie Majeure: Statue de *Paul V* en bronze.

S. Jean des Florentins: *Christ* en bronze.

GUILLAUME BERTOLOT, français.

La *Vierge*, sur la colonne devant S.<sup>te</sup> Marie Majeure.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): Deux *Anges* de bronze devant l'autel.

Porte du Quirinal: *S. Paul*.

HIPPOLYTE BUZZI, de Vigiu (1562-1634).

S. Jacques des Incurables: *S. Jacques*.

Minerve (Chap. Aldobrandini): *Clément VIII* et la *Justice*.

Latran: *Ange* du transept.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (tombe de Paul V): *Couronnement du Pape* et deux figures de marbre servant de Termes.

» (tombe de Clément VIII):  
*Paix entre la France et l'Espagne*.

STÉPHANE MADERNE, milanais (1576-1636).

S.<sup>te</sup> Marie Majeure (Chap. Pauline): *Bataille*.

» » *Enfants* de la frise.

» *Histoire du Pape Libère*.

» Deux *Anges* avec les armes des Borghèse sur la porte de la Sacristie.

Latran: *Ange* du transept.

S.<sup>te</sup> Cécile: *S.<sup>te</sup> Cécile*.

Porte du Quirinal: *S. Pierre*.

S. Lorenzo in Damaso: *S. Charles*.

Madone de Lorette: Deux *Anges* sur l'autel.

Minerve (Chap. Aldobrandini): Deux *Anges*.

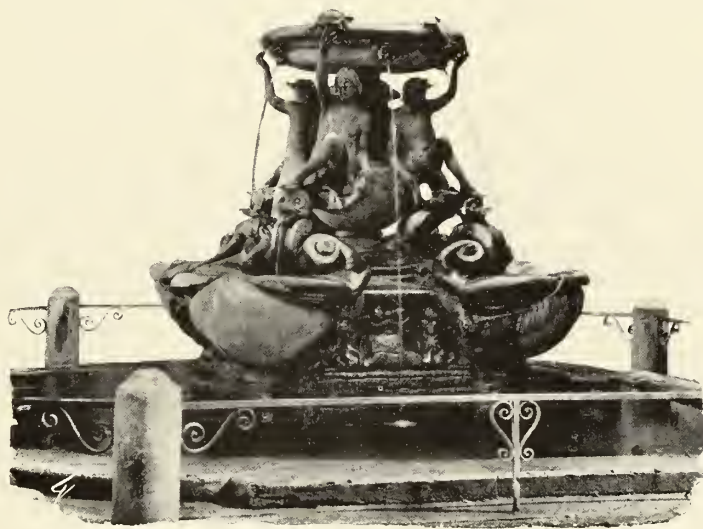
Pace: *Paix* et *Justice* sur le fronton de l'autel.

L'œuvre la plus charmante de cette époque est la *S.<sup>te</sup> Cécile*<sup>(1)</sup> de Stéphane Maderne. On sait dans quelles conditions a été faite cette statue si justement populaire. On venait d'ouvrir le tombeau où la jeune martyre reposait depuis plus de mille ans et la pose était encore si naturelle, le corps si bien conservé, que le sculpteur, pour faire son œuvre, n'eut qu'à copier fidèlement les formes que la tombe rendait à la lumière. Si Stéphane Maderne a eu une telle naïveté d'artiste, une telle sensibilité, n'est-ce pas parce qu'il était étranger à ces écoles de la Renaissance où l'on enseignait que la nature ne possède aucune beauté et que tout le génie de l'artiste consiste à la violenter et à la transformer. Aucun des élèves de Michel-Ange n'eût consenti à regarder cette jeune martyre; tous ils eussent mé-

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

prisé cette simplicité, et ne trouvant pas dans ce corps frêle d'enfant les violences de l'attitude et la force des muscles, ils eussent passé indifférents. Si Maderne s'est intéressé à la rendre dans son exquise simplicité, c'est qu'il portait dans son âme la foi chrétienne unie au sentiment naïf de l'école lombarde.

A la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, au milieu des œuvres de ce groupe d'artistes dont le caractère est si particulier, on ne voit à Rome qu'une seule sculpture purement florentine et elle surprend comme un anachronisme, comme une véritable anomalie, c'est la *Fontaine des tortues*, faite par TADDEO LANDINI, en 1585. Cette Fontaine, qui est décorée de quatre charmantes figures nues, est le seul anneau qui, à Rome, unisse l'art de Michel-Ange à celui du Bernin. Cette Fontaine par son élégance rappelle les meilleures œuvres faites au même moment à Florence par Jean de Bologne. Taddeo Landini mourut très jeune. Les biographes ne citent de lui que la Statue en bronze du *Pape Sixte V*, au Palais des Conservateurs, un *Triton* à la Fontaine de la place Navone et un grand bas-relief, le *Lavement des pieds*, qui, placé autrefois à S. Pierre, est aujourd'hui à l'église du Quirinal. Landini est représenté à Florence par la statue de l'*Hiver*, décorant l'entrée du Pont de la Trinité.



*Fontaine des tortues, par Landini*







*Buste de François d'Este*

## *L'ALGARDE ET LE BERNIN*

---

L'ART dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, et qui régna à Rome pendant un demi-siècle, était une réaction trop forte pour pouvoir triompher. La Renaissance, qui avait exercé une action si considérable sur toutes les branches de la pensée humaine, ne pouvait être si facilement entravée dans son essor. Son empreinte sur les esprits était si profonde que la Rome chrétienne elle-même allait être impuissante à l'effacer et que tous ses efforts durent se borner à une œuvre de conciliation.

Le <sup>xviii</sup>e siècle romain, dont le caractère a été trop méconnu, est une des périodes les plus curieuses de l'esprit humain, en raison de cette conciliation qu'il tenta de faire entre l'esprit chrétien et l'esprit de la civilisation antique. Le monde chrétien pensa que, sans se soumettre complètement au joug de l'Antiquité, il pouvait faire servir quelques unes de ses plus belles formes à l'exposé de ses doctrines. C'est là le caractère de ce grand mouvement qui eut pour directeurs les maîtres de l'école de Bologne. Ces tentatives de conciliation ne se firent pas seulement en Italie, et l'on peut dire que c'est en France, et surtout dans l'ordre littéraire, qu'elles atteignirent leur plus haut degré de splendeur avec Racine et Bossuet.

Que vaut la doctrine en soi? Si elle ne renferme pas toute la théorie du Beau, elle en contient une très large part. La beauté des formes mise au service de la beauté des



idées, c'est le plus admirable programme que l'artiste puisse adopter. Toutefois la doctrine devient étroite et restrictive du champ de l'art si elle n'admet pas la représentation des formes déchues, des formes destinées à dire tout ce côté de la vie qui est la misère et la douleur. Elle perdrait toute sa valeur le jour où elle voudrait nier la *Madeleine* de Donatello.

Cette doctrine avait un autre inconvénient, celui de donner un sens trop restreint à l'idée de beauté. L'erreur des maîtres de Bologne, comme celle de leurs devanciers, fut de prendre pour type unique du beau, le beau antique, et c'est ce qui fait que, détournée de l'étude fidèle de la nature, leur œuvre a pris si souvent un caractère factice.

D'autre part les artistes du xvii<sup>e</sup> siècle n'avaient plus la foi profonde des époques primitives et, sur ce point, leur œuvre n'atteint pas les sommets où s'étaient élevés les maîtres du Moyen-âge.

Enfin, suivant en cela la loi inévitable de l'évolution des arts, poussant les découvertes de leurs prédécesseurs jusqu'à leurs extrêmes conséquences, ils se sont éloignés de la simplicité pour rechercher la complication des formes et du mouvement. Là est un des caractères saillants de leur œuvre, l'habit qui les signale à nos yeux. Si c'est un de leurs mérites, c'est aussi la cause de leurs plus grands défauts. Ils sont des *maniérés*, et, comme leurs successeurs iront encore plus avant dans cette voie, ils sont les chefs d'une détestable école.

Et c'est pourquoi notre âge moderne n'a pas conservé pour ces maîtres l'admiration dont ils avaient joui pendant si longtemps. Lorsque nous voulons contempler la pureté des formes nous nous adressons aux Grecs; lorsque nous recherchons l'expression de la foi chrétienne, nous remontons jusqu'aux maîtres du Moyen-âge; lorsque nous voulons un art reproduisant la vie dans toute sa vérité, avec la précision de ses formes et la sincérité de ses pensées, nous allons aux artistes du xv<sup>e</sup> siècle, et nous oublions ainsi ces maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle, naguère si vantés, maîtres qui, quoi qu'ils aient réuni une partie des qualités de leurs prédécesseurs, n'en ont cependant possédé aucune à ce degré éminent qui seul fait les chefs-d'œuvre.

Toutefois on comprendra bien la vogue dont ces maîtres ont joui si l'on se place exclusivement au point de vue chrétien. En effet la pensée chrétienne ne pouvait que désirer une réaction contre le style anti-chrétien du xvi<sup>e</sup> siècle, et si elle remontait jusqu'aux époques où elle était encore la maîtresse absolue de l'art, elle pouvait être tentée de trouver dans l'art italien du xiii<sup>e</sup> et du xiv<sup>e</sup> siècle un certain archaïsme et quelque gaucherie dans la technique. Les maîtres du xvii<sup>e</sup> siècle, héritant de toutes les conquêtes de leurs prédécesseurs, très habiles dans l'art de dessiner, de composer et de peindre, ont su donner à certaines pages religieuses, telles par exemple que la Nativité, l'Adoration des Mages, la Descente de Croix, la Mise au Tombeau, l'Ascension, des formes si parfaitement adaptées au sujet qu'elles se sont imposées jusqu'à nos jours.

Le mouvement de l'école de Bologne se manifesta surtout dans la peinture. Peut-être cela tient-il à ce qu'il n'y avait pas à Bologne, dans cette ville qui fut le point de

départ de ces nouvelles recherches artistiques, une école de sculpture puissamment organisée. Quoiqu'il en soit, il est fort remarquable qu'ici les sculpteurs soient devancés et annihilés par les peintres. Ce sont les peintres, les Carrache, le Guide, le Guerchin, le Dominiquin et le Poussin qui attirent alors toute l'attention.

Un seul sculpteur appartient à leur école, c'est l'ALGARDE (1602-1654), mais les circonstances ne lui permirent pas de jouer un rôle en rapport avec son talent et l'importance des idées qu'il soutenait. Toutefois n'eût-il fait que l'*Attila*, il occuperait une des premières places dans l'art.

L'Algarde, qui, comme la plupart de ses contemporains, s'intéresse au mouvement et à l'effet décoratif, complique les attitudes, multiplie les personnages, chiffonne les draperies. Mais ces réserves étant faites que de qualités à signaler. Il est très habile, trop habile sans doute, puisque c'est de cette habileté que viennent ses recherches trop compliquées; mais cette habileté lui permet d'exécuter d'admirables détails, de modeler les nus, de fouiller les draperies, d'indiquer le tissu des étoffes. On admirera surtout chez l'Algarde la finesse de l'exécution qui correspond si bien à la tendresse de sa pensée, et cette recherche de la grâce qui le rend si intéressant dans les figures de femme (voir les charmantes figures allégoriques du Tombeau de Léon XI) et dans l'étude des petits enfants (voir les Anges de l'*Attila*). L'Algarde se rattache ainsi à la vraie tradition italienne, comme le faisaient en peinture l'Albane et le Dominiquin.



*L'Attila*

L'Algarde, né à Bologne, eut pour maître Louis Carrache. A vingt ans il va à Mantoue et les fresques de Jules Romain font sur son esprit une très vive impression. Venu à Rome en 1625, il se lie d'une étroite amitié avec le Dominiquin, qui lui procure la commande de deux statues pour l'église S. Sylvestre au Quirinal, un *S. Jean* et une *Madeleine*. Mais, malgré la protection du Dominiquin, il eut beaucoup de peine à se faire connaître à Rome et il resta de longues années occupé à de petits travaux pour des orfèvres. C'est seulement en 1640 que commence réellement sa carrière artistique. Il fait alors pour les pères de l'Oratoire, à la Chiesa Nuova, un *S. Philippe de Néri* qui eut un grand succès.



Cette statue lui valut la commande du groupe de la *Décollation de S. Paul*, pour l'église San Paolo à Bologne, où il représenta, en dimensions colossales, le saint agenouillé, les mains jointes, et derrière lui le bourreau brandissant son épée.

Enfin il obtient à Rome la commande de deux importants travaux, la *Tombe de Léon XI* et l'*Attila*.

Dans la *Tombe de Léon XI* il conserve les dispositions alors en faveur, plaçant la statue du Pape sur le sarcophage, et l'entourant de deux figures de Vertus. Dans ces figures qui représentent la *Prudence* et l'*Humilité*, il a mis toute l'élégance et la distinction de son talent.

Dans l'*Attila* il nous donne, en sculpture, le pendant des grandes œuvres peintes par Annibal Carrache et le Dominiquin, mettant au service de l'idée religieuse l'art le plus consommé. Beauté des draperies, science de l'anatomie, mouvements, effets de coloration, richesse de l'ensemble, tout est réuni dans cette belle œuvre pour nous plaire et pour rendre plus saisissante la pensée exprimée.

Dans ce bas-relief, l'Algarde reprend une des idées qui ont été les plus chères à l'école de sculpture florentine, idée qui consiste non seulement à représenter avec le bas-relief, grâce à l'emploi de la perspective, des figures isolées et des groupes de personnages, mais encore à les mettre dans leur milieu et à reproduire ainsi ces scènes vivantes que bien des critiques estiment ne pouvoir être rendues que par l'art de la peinture. Il est certain que la peinture trouve dans l'art de la coloration des ressources que ne possède pas la sculpture; elle peut, par la modification des valeurs et des tons, donner l'idée de l'éloignement des objets, de la distance qui les sépare les uns des autres. Mais, pour n'avoir pas ce moyen à sa disposition, le sculpteur n'en est pas moins à même, grâce à d'autres ressources que lui fournit son art, de rendre dans une certaine mesure les mêmes effets. C'est ici une des questions d'art qui ont soulevé les plus vives discussions et alors que tant de sculpteurs, pendant tout le cours de l'âge moderne, depuis Ghiberti jusqu'à nos jours, se sont passionnés pour ces recherches, la critique de son côté s'est presque toujours montrée hostile à ces tentatives et, dans notre siècle en particulier, elle les a condamnées au nom de prétendues règles tirées de l'étude de l'Antiquité.

Au sujet de la question qui nous occupe il me semble qu'on ne saurait avoir qu'une théorie: une recherche faite par un artiste est légitime toutes les fois que les moyens de son art lui permettent de la tenter. Or les œuvres des sculpteurs italiens sont là pour dire avec quel succès on peut, sur ce point, agrandir le champ de l'art du sculpteur et lui permettre de grouper des personnages, de représenter des actions animées et de donner l'idée des distances.

Dans toute cette école l'Algarde est avec Ghiberti le plus grand maître. Ce que Ghiberti avait inauguré le premier, l'Algarde le développe et lui donne encore plus de puissance. L'Algarde agrandit les dimensions et crée des bas-reliefs composés de figures de grandeur naturelle et même de figures colossales, là où Ghiberti s'était contenté de tableaux semblables à des miniatures; mais surtout l'Algarde, par une audacieuse har-

diesse, et pour obtenir de plus puissants effets de perspective, donne aux figures du premier plan des reliefs tels qu'elles semblent des statues de ronde-bosse.

Il est facile de critiquer cet art en disant qu'il sort des règles du bon goût, il est plus difficile de le prouver; en tous cas on peut dire que les sculpteurs n'ont cessé de se passionner pour une forme qui leur offrait tant de ressources, et l'on sait quelles admirables œuvres dans ce genre ont été créées en France depuis Puget jusqu'à Dalou.



Le grand mouvement de l'école bolonaise ne se maintint pas longtemps tel que ses chefs l'avaient créé. Entre les mains de leurs élèves ce ne fut plus seulement une adaptation des formes antiques à l'expression de la pensée chrétienne, ce fut une alliance bien autrement grave et imprévue, ce fut la tentative de concilier le Christianisme non plus seulement avec les formes mais avec les idées mêmes du Paganisme. C'était l'abandon du rigorisme chrétien, la volonté d'attirer et de retenir les esprits dans le Christianisme, non plus seulement par la promesse des biens célestes, mais par la promesse des biens d'ici-bas. C'était renoncer à l'idée que la terre est une vallée de larmes où nous vivons malheureux et exilés, pour la transformer en un lieu de fêtes et de plaisirs. Le Christianisme tente de retenir et d'endiguer à son profit cette soif de jouissances qui est au fond de l'âme humaine. Le temps des solitaires et des ascètes est passé, et la religion va se transformer et s'adapter aux usages de la vie mondaine.

L'art du BERNIN (1598-1680) c'est le sensualisme pénétrant dans les églises et s'installant sur les Autels.<sup>(1)</sup>

Le Bernin, sans doute par suite de son éducation première dans le milieu napolitain, comme Jacopo Sansovino par suite de son séjour à Venise, était plus porté que les artistes de Florence vers cette étude sensuelle des formes, et c'est en partie à l'influence méridionale qu'il faut attribuer des recherches si différentes de celles de l'école florentine. Avant le Bernin, jamais on n'avait vu, même chez Cellini ou Jacopo Sansovino, autant de volupté dans l'art.

La conséquence de ce sensualisme fut un amour et une étude de plus en plus précise des réalités de la vie. Avant le Bernin les artistes de la Renaissance avaient trop



*Enée et Anchise*

(1) Sur le Bernin, consulter le récent livre de M. Frascchetti, le plus important ouvrage qui ait été encore consacré en Italie à un sculpteur.



étudié les statues antiques et leur théorie de l'idéal les avait détournés de l'observation fidèle de la nature. L'art du Bernin fut une énergique protestation contre ces doctrines.

Sur ce point nous trouvons dans la vie du Bernin écrite par Baldinucci les renseignements les plus instructifs. Le Bernin ne partageait pas l'opinion des premiers maîtres de la Renaissance, de Michel-Ange ou de Raphaël, qui croyaient que l'artiste pouvait, par la force de son génie, trouver une beauté supérieure à celle de la nature, ou même, en faisant çà et là des emprunts à des figures diverses, recomposer une figure d'une idéale

beauté. Toutes les fois que nous trouvons dans les historiens l'expression des idées personnelles des grands artistes, nous devons les relever avec soin, car une parole de Michel-Ange ou du Bernin peut nous en apprendre plus long sur leur art que tous les commentaires de la critique moderne.

« Le Bernin – dit Baldinucci – voulait que ses élèves recherchassent ce qu'il y avait de plus beau dans la Nature; le point le plus difficile de l'art consistant à le reconnaître. Il n'admettait pas la théorie de ceux qui affirment que Michel-Ange et les anciens maîtres grecs et romains avaient mis dans leurs œuvres une beauté qui n'existait pas dans la nature. Car il prétendait que la Nature sait donner à toutes ses œuvres la beauté qui leur convient; que le tout est de savoir la reconnaître. Et à ce propos il avait l'habitude de dire qu'en étudiant la Vénus de Médicis, en admirant son attitude si gracieuse, il s'était tout d'abord laissé gagner lui aussi



David

par une semblable théorie, mais les longues études qu'il avait faites sur la nature lui avait fait retrouver maintefois la même grâce. Il tenait pour une fable ce que l'on raconte de la Vénus de Crotone, que Zeuxis aurait faite en s'inspirant de plusieurs modèles, prenant à l'un une partie et une autre à l'autre; car il disait que l'œil d'une femme ne peut pas être placé sur le visage d'une autre, de même une bouche, ni toute autre partie. Et je dirai, ajoute Baldinucci, qu'il avait mille fois raison, parce que les parties ne sont pas seulement belles par elles-mêmes, mais par rapport avec les autres parties. C'est ainsi que le fût d'une colonne peut bien être loué pour la beauté de ses proportions, mais que si on lui ajoute une base ou un chapiteau qui ne soient pas faits pour aller avec lui la colonne tout entière perd sa beauté.»

Qui jamais a mieux dit et exprimé avec plus de clarté et plus de force ce principe premier de l'Esthétique, le principe de l'accord de toutes les parties, de leur concordance en vue d'une fin unique.

Pendant tout le cours du xvii<sup>e</sup> siècle, par suite de cette influence du sensualisme et de cet amour de la vérité, nous remarquerons une diminution des caractères de force

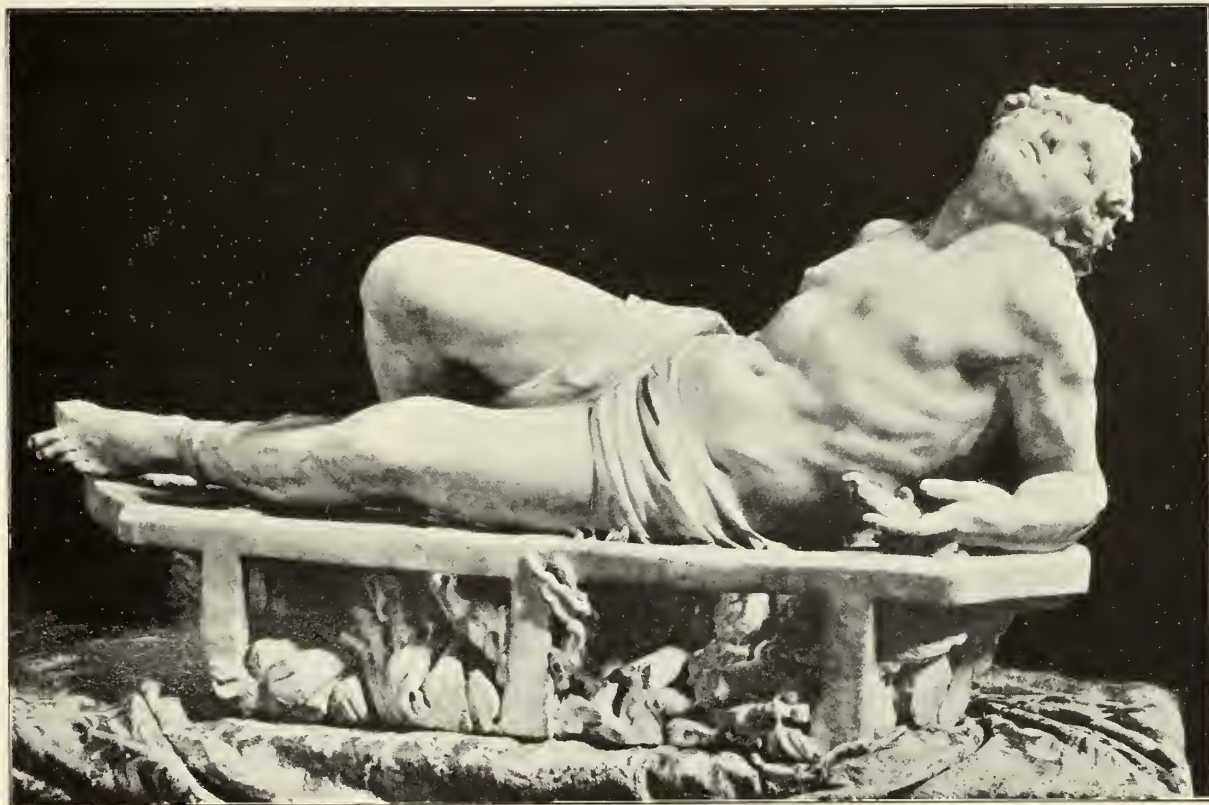


*Apollon et Daphné*





et l'accroissement des caractères d'élégance. Bandinelli et le Bernin sont comme les deux points les plus opposés de cette évolution. L'étude de la statuaire antique avait eu, pour première action sur l'art italien du xvi<sup>e</sup> siècle, de faire disparaître les qualités de finesse et de grâce qui avaient été comme la caractéristique du siècle précédent et de diriger toutes les visées des artistes vers l'expression de la force physique. Mais c'était là réel-



*S. Laurent*

lement une action factice qui ne pouvait être appelée à persister longtemps et l'art en se resaisissant lui-même, en reprenant sa personnalité, en oubliant l'imitation du passé pour se rattacher plus intimement à l'étude de la nature, devait devenir plus simple et moins brutal.

Cette préoccupation de l'expression de la force avait conduit les artistes à exagérer le développement de la musculature et à rendre cette musculature plus apparente qu'elle ne l'est dans la réalité. Pendant longtemps les artistes ne représentent plus les êtres tels qu'ils les voient; ils font saillir les muscles à fleur de peau, et leurs statues ont l'air d'être des modèles d'anatomie. Avec le Bernin, il n'en est plus de même. La nature est plus fidèlement consultée et suivie. Et comme il s'intéresse avant tout à l'expression d'idées gracieuses, il recherche les modèles élégants et il apporte à l'étude de la chair, à sa finesse et à sa mobilité, le même intérêt que l'âge précédent apportait à l'étude des muscles.

Un autre trait important de l'art du Bernin est la recherche du mouvement. Le mouvement est toujours la préoccupation des écoles avancées. Au début de la Renais-



sance il s'agissait d'étudier la forme nue et cette étude pendant longtemps put suffire à satisfaire tous les désirs des artistes. Le sculpteur, même lorsqu'il choisissait pour son modèle des attitudes compliquées, évitait de le représenter en mouvement, dans les poses instables de l'action. Or cette recherche du mouvement est ce qui semble le plus intéresser le Bernin. Et cela était inévitable. Toujours l'artiste voudra faire ce que ses prédécesseurs n'ont pas fait, et au fur et à mesure que l'habileté grandira dans une école, les



*S.<sup>te</sup> Bibiane*

artistes se passionneront pour les difficultés. Quelque prédilection que l'on ait pour la noblesse des écoles primitives, quelques réserves que l'on cherche à faire au nom des lois de l'esthétique, il est impossible de ne pas éprouver une vive admiration pour des œuvres qui témoignent d'une si grande habileté technique. A ce titre on ne saurait trop admirer la *Daphnée poursuivie par Apollon* et la *Proserpine enlevée par Pluton*.

Dans cette étude du mouvement le Bernin réalise des prodiges, mais il va trop loin et la complication de ses draperies flottantes sera la perte de son art et de son école; et de même que, chez Michel-Ange, les élèves ne virent que la force des muscles, de mêmes les élèves du Bernin n'imitèrent de leur maître que la vivacité des mouvements et l'agitation des draperies.

Et avec tout cela le Bernin fut un maître très-expressif; il le fut parce qu'il se mit au service de l'idée religieuse. Comme les grands maîtres de Bologne il recherche les scènes les plus émouvantes et nul n'a dit avec plus d'ardeur les extases de S. Jérôme, de la Madeleine et de S.<sup>te</sup> Thérèse.

Ces traits généraux déterminés nous allons suivre rapidement le Bernin dans les diverses phases de sa carrière.

Comme tous les maîtres italiens nés dans les dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle, le Bernin débute par être un pur disciple de la Renaissance. Il n'y a pas la moindre préoccupation chrétienne dans ces statues qui sont le *David*, *Enée et Anchise*, le *Rapt de Proserpine*; nous n'y voyons qu'un ardent amour de la forme, le plaisir de dessiner de beaux corps et d'imaginer de gracieuses silhouettes. Cet art trouve son point culminant dans ce merveilleux groupe d'*Apollon et Daphnée*, œuvre exquise de finesse, qui devance de plus d'un siècle et surpasse tout ce que les maîtres français du xviii<sup>e</sup> siècle, les Pigalle, les Falconet et les Pajou, créeront de plus féminin et de plus délicat.

Cette manière du Bernin ne s'étend pas au-delà des premières années de sa jeunesse; sa vie presque tout entière est remplie par les œuvres de sa seconde manière, dans

laquelle le sensualisme, par le plus singulier accord, s'allie avec le mysticisme religieux. Comme œuvre de transition nous pourrions citer le *San Lorenzo* du Palais Strozzi, œuvre encore peu connue, dont nous sommes heureux de pouvoir donner une gravure.

Le style chrétien du Bernin débute avec la *S.<sup>te</sup> Bibiane*, statue de tous points exquise, une des œuvres les plus délicieuses de l'art italien. Il n'y a pas encore trace ici de ce maniérisme qui rendra si déplaisantes certaines œuvres de la fin de la vie du Bernin, et il y a encore toute cette finesse de travail qui est le propre de ses œuvres de jeunesse; il y a surtout, et j'insiste sur ce point, car c'est la caractéristique de l'œuvre, la volonté d'être expressif et d'être chrétien. Cette vierge, semblable à une jeune épouse, parée de tous les charmes terrestres, qui, le regard tourné vers le ciel, se tient dans une immobile contemplation, est bien vraiment une incarnation parfaite de la beauté et du bonheur.

Dans cette direction d'idées la *S.<sup>te</sup> Bibiane* n'est pas la seule œuvre du Bernin. Il devait poursuivre ces recherches et il les a complétées dans la *S.<sup>te</sup> Thérèse*, si célèbre, si justement célèbre; œuvre qui au point de vue expressif est la digne rivale de la *Madeleine* de Donatello. Dans son étude du bonheur, de la joie religieuse, le Bernin ne se tient pas satisfait pour avoir exprimé la sereine contemplation de la *S.<sup>te</sup> Bibiane*, il va plus loin et il aboutit jusqu'à l'extase, jusqu'à cette minute où l'intensité de la sensation dépasse les forces de notre être et semble l'anéantir. Qu'un artiste ait pu observer un moment si fugitif, qu'il ait pu rendre avec une telle vérité ces yeux clos, cette bouche entr'ouverte, ces traits tirés, ces lèvres rigides, il y a là de quoi confondre, et seul, dans l'art de la sculpture, le Bernin a été capable d'un semblable tour de force.

Il faut pour obtenir un résultat pareil une connaissance de l'art et du métier que seules possèdent les époques de civilisation très avancée. A ces époques tardives le goût est moins pur, les idées moins simples et moins élevées – et sans doute c'est là un mal irréparable – mais malgré tout les artistes nous plaisent encore, et s'ils nous plaisent, c'est en grande partie en raison de leur science et des idées si ingénieuses que leur habileté leur permet d'exprimer.



*L'Extase de S.<sup>te</sup> Thérèse*



Dans la *S.<sup>te</sup> Thérèse* il ne suffit pas d'admirer la figure de la sainte, il faut louer non moins tous les nus : la main et le pied de la sainte, les mains, le bras, la poitrine et la figure de l'Ange. Jamais la sculpture n'a rendu avec une telle perfection la souplesse et la finesse de la chair. C'est une recherche que les Grecs eux-mêmes n'ont pas soupçonnée et, dans l'art tout entier, pour trouver des mains ou des poitrines comme celles du Bernin, il faut



*Le prophète Daniel*

chercher les pages que Rubens a si amoureusement consacrées à dire les charmes d'Hélène Fourment.

J'ai rapproché la *S.<sup>te</sup> Thérèse* et la *S.<sup>te</sup> Bibiane* parce qu'elles représentent la même idée ; les deux œuvres cependant sont séparées par plusieurs années et la distance se marque ici à l'exagération du mouvement, surtout à la complication de la draperie, à ce style maniéré qui va aller en s'accroissant de plus en plus dans l'œuvre du Bernin.

De la *S.<sup>te</sup> Thérèse* nous rapprocherons la statue de la *Beata Albertoni*, œuvre des dernières années de la vie du maître, où il retrouve une seconde fois les extases et le délire de la *S.<sup>te</sup> Thérèse*.

Au même art expressif appartiennent les deux statues de la Chapelle Chigi, à Rome ; le *Daniel*, dont le buste est modelé avec une délicatesse qui rappelle les plus beaux nus du Guide, figure dont tous les gestes, le genou qui pose à terre, les bras qui se tendent vers le ciel, le regard enflammé, disent toute l'ardeur

religieuse, et l'*Abacuc* qui rappelle la disposition du groupe de *S.<sup>te</sup> Thérèse* et qui est une des œuvres les plus savantes du maître.

Plus significatives encore des tendances expressives du Bernin sont les deux statues de la Chapelle Chigi à Sienne, la *Madeleine* et surtout le *S. Jérôme*, figure d'une extraordinaire émotion, qui résume tout l'art du Bernin, avec une recherche trop compliquée de l'attitude, avec une agitation trop violente des draperies, mais en même temps avec une science exceptionnelle dans l'art de dessiner et de modeler les nus et une puissance expressive que seul Donatello a connue.

Dans un style plus simple, mais non moins beau est la *Visitation* de Savone qui est digne d'être rapprochée de la *Visitation* d'Andrea della Robbia. Nous sommes très heureux de donner une gravure de cette belle œuvre qui n'est vraiment connue que depuis que M. Alinari en a fait la photographie.

Citons encore les belles figures d'*Anges* faites par le Bernin, non pas les statues trop maniérées du Pont S. Ange qu'il fit exécuter par ses élèves, mais les charmantes statues de S.<sup>te</sup> Marie du Peuple.

Pour être fidèle à l'ordre chronologique j'aurais déjà dû citer la statue de la *Comtesse Mathilde*, œuvre qui exprime une des idées les plus chères à la cour pontificale, celle que nous trouverons toujours dans le milieu romain, à toutes les époques de l'art, je veux dire l'idée de puissance et de souveraineté. Cette idée que Michel-Ange avait incarnée si brutalement dans le *Moïse*, combien plus noblement n'est-elle pas exprimée par le Bernin dans la statue de la *Comtesse Mathilde* ! On est vraiment surpris de trouver chez le Bernin, non pas une telle faculté expressive, mais tant de simplicité mise au service d'une si grande idée. Toute droite, sans aucun maniérisme de pose, la Comtesse Mathilde tient son sceptre d'une main et de l'autre cette tiare pontificale dont elle fut la protectrice, et c'est bien là vraiment une des plus nobles incarnations de la puissance royale, une des œuvres les plus grandioses conçues par l'art italien.

Toutes les qualités dont le Bernin a fait preuve dans les œuvres que nous venons de citer, depuis *Enée et Anchise* jusqu'à la *Comtesse Mathilde* et la S.<sup>te</sup> Thérèse se trouvent réunies dans le *Tombeau d'Urbain VIII*. C'est dans la figure d'*Urbain VIII* l'expression de la grandeur pontificale, dans la figure de la *Justice*, l'expression de la foi et du bonheur extatique, dans la *Charité*, la richesse de la carnation et l'habile modelé des nus ; et c'est aussi une idée nouvelle qui apparaît, l'idée des grandes ordonnances, des spectacles somptueux que le Bernin saura si habilement mettre en scène.

Le *Tombeau d'Urbain VIII* se rattache par sa conception aux *Tombeaux des Médicis* de Michel-Ange et au *Tombeau de Paul III* de Guglielmo della Porta. Michel-Ange est le créateur de ce type qui eut tant de succès dans l'école italienne, type qui consiste dans une figure principale, celle du défunt qui domine le monument, et dans deux figures allégoriques couchées sur le sarcophage. Mais le type créé par Michel-Ange avait deux graves défauts : la figure principale n'avait pas assez d'importance, et les figures allégoriques n'étaient pas suffisamment reliées au monument, ayant l'air d'être comme entreposées sur un sarcophage trop étroit pour les recevoir. Dans le *Tombeau de Paul III*, Guglielmo della Porta avait corrigé en partie ces défauts, en donnant à la figure du Pape l'importance



Le prophète Abacuc



qu'elle devait avoir. Le Bernin enfin a complété l'idée première de Michel-Ange en rattachant avec plus d'habileté les figures accessoires à l'ensemble. Et le fait seul de les avoir placées debout, et non couchées, a donné au monument plus d'unité et un ensemble plus harmonieux. L'œuvre du Bernin est réellement d'une magnifique ordonnance et il n'est pas surprenant qu'elle se soit imposée pendant plus d'un siècle à tous les sculpteurs qui ont travaillé à Rome aux tombeaux des Papes. Mais l'œuvre dans son détail n'a pas la même



*La Visitation*

beauté que les œuvres créées précédemment par le Bernin ; ou plutôt, si les mêmes qualités d'expression et de technique subsistent, les défauts s'accroissent. La recherche du mouvement et de l'effet entraîne le sculpteur à des excès condamnables. Les draperies sont trop lourdes et les figures trop contournées. Mais que de choses charmantes ! quelle étonnante figure que cette plantureuse *Charité*, avec ses deux beaux enfants dont l'un dort sur son sein et dont l'autre s'agite en criant ! On dirait que Rubens, dans ses moments de plus grande fougue, a dessiné cette figure.

Et vraiment lorsqu'on parle du Bernin le nom de Rubens semble s'imposer à la pensée. Tous les deux ils ont eu le même amour

pour la chair de la femme. Si parfois on fait si sottement l'éloge d'une femme en disant que sa chair est en marbre, on peut plus justement faire l'éloge du marbre en disant qu'il ressemble à la chair. C'est ce que le Bernin le premier, en sculpture, a tenté de faire. Et cependant lorsqu'il a étudié un des mouvements les plus charmants de la vie, celui d'un jeune enfant se serrant contre le sein de sa mère et qu'il a rendu la souplesse de ce sein cédant à la pression de la tête du petit enfant, les puristes ont cru que tout était perdu, et ils ont anathématisé le Bernin, cet imprudent novateur qui pensait que le sein d'une femme était autre chose qu'une boule de marbre.

Le premier dans la sculpture le Bernin a observé et reproduit la fluidité de la chair. Que, à vrai dire, on puisse lui reprocher d'avoir cherché des modèles trop plantureux, d'avoir choisi, par exemple, pour sa *Charité* une trop forte nourrice et un trop gros nourrisson, cela peut s'admettre ; mais un principe nouveau était trouvé, et pour en com-

prendre toute la fécondité il suffit de regarder les merveilles qu'ont enfantées nos maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le *Tombeau d'Urbain VIII* et dans le *Tombeau d'Alexandre VII* qui reproduit la même conception, avec moins de qualités toutes fois et plus d'exagération dans les défauts, le Bernin eut une idée nouvelle qui, de son vivant, eut un immense succès, mais qui depuis lors a été très sévèrement critiquée et considérée comme une de ses inventions les plus détestables, une des plus contraires à la pureté du goût artistique. C'est, dans ces deux tombeaux, l'évocation de la Mort sous la forme d'un squelette, agitant une clepsydre dans le tombeau d'Alexandre VII, ou inscrivant un nom sur ses tablettes dans le tombeau d'Urbain VIII.

Sur ce point deux choses sont à considérer. Tout d'abord l'allégorie en soi. Or comme de nos jours l'idée de l'allégorie est redevenue à la mode dans le monde artistique, il ne sera point difficile de reviser les jugements si sévères portés contre le Bernin. L'allégorie est une forme d'art très féconde, à laquelle notre école réaliste avait eu le plus grand tort de renoncer. Dans les jugements que nous portons sur les œuvres du passé, nous devons aujourd'hui regarder comme un des principaux mérites du Bernin la place qu'il a faite à l'allégorie. Au surplus il n'inventait rien, mais il faisait rentrer dans l'art une forme qui avait eu une grande faveur au Moyen-âge et qui avait été un peu délaissée au XVI<sup>e</sup> siècle.

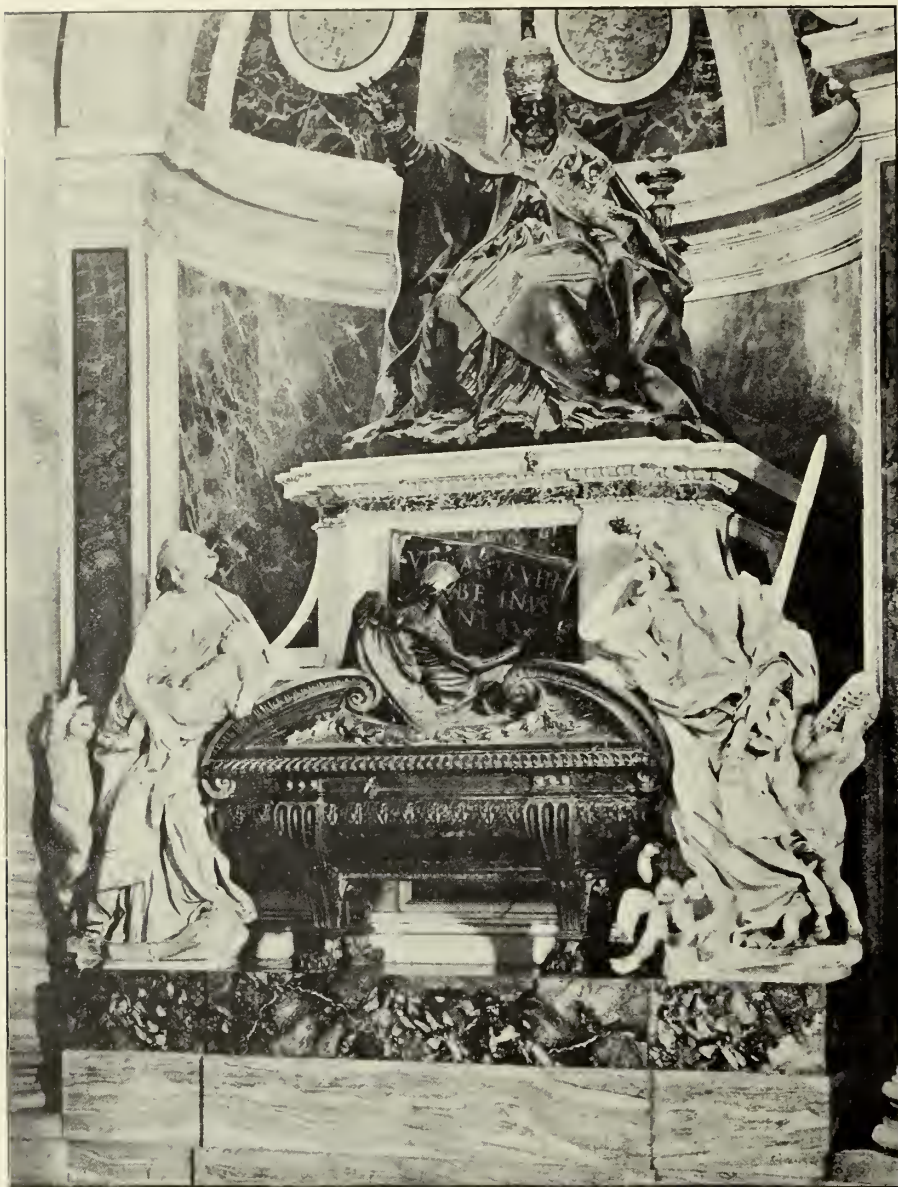
Considérant en second lieu la forme allégorique choisie par le Bernin, cette représentation de la mort sous les traits d'un squelette, nous pouvons être choqués si nous jugeons cette forme d'après les idées de l'art grec, mais nous nous prononcerons tout différemment si nous nous plaçons au point de vue chrétien; car nous reconnaitrons que le Bernin ne faisait qu'introduire dans l'art une des idées qui tiennent le plus de place dans l'esprit d'un chrétien, l'idée de la mort. Et comment nous montrerions-nous si sévères à l'égard du Bernin, nous, si indulgents pour les mêmes représentations de la mort quand nous les rencontrons chez les anciens maîtres, nous qui les admirons comme de véritables traits de génie dans les fresques du Campo Santo de Pise, ou dans les gravures d'Holbein?



*Tombe de la Comtesse Mathilde*



J'ajouterai enfin au sujet de cet emploi de l'allégorie que l'école de David, qui l'a si vivement critiquée dans le Bernin, en a fait parfois un très large usage. Canova, sur ce point véritable disciple du Bernin, emploie le Génie de la mort, les lions qui pleurent, les flambeaux de la vie renversés, etc., et personne ne songe à l'en blâmer.



*Tombe du pape Urbain VIII*

Dans ces deux Tombeaux le Bernin a créé une autre nouveauté dont la critique lui a fait un second grief; c'est d'avoir conçu le Tombeau comme une scène animée, dans laquelle les figures au lieu d'être isolées et indépendantes les unes des autres, participent à une même action. Et on lui a reproché d'avoir, en agissant ainsi, porté atteinte à la dignité de l'art. L'idée du Bernin est au contraire tout à fait irréprochable au point de vue de la pure doctrine; elle est conforme à une des lois les moins incertaines de l'art, à celle de l'unité. Grouper dans une action commune toutes les figures d'un monument, les faire concourir à une scène unique, c'est une idée des plus ingénieuses, et elle était tellement faite pour séduire que depuis lors et jusqu'à nos jours elle a été la loi même de tous les monuments funéraires. Le Bernin du reste a été très réservé dans l'usage de cette invention qui eut tant de succès après lui et qui semble avoir atteint son apogée dans le *Tombeau du Maréchal de Saxe* de Pigalle.

Vraiment sur tous ces points l'œuvre du Bernin ne mérite que des éloges. Les restrictions à faire sont ailleurs. Les défauts, nous les saisissons surtout, si au lieu de nous

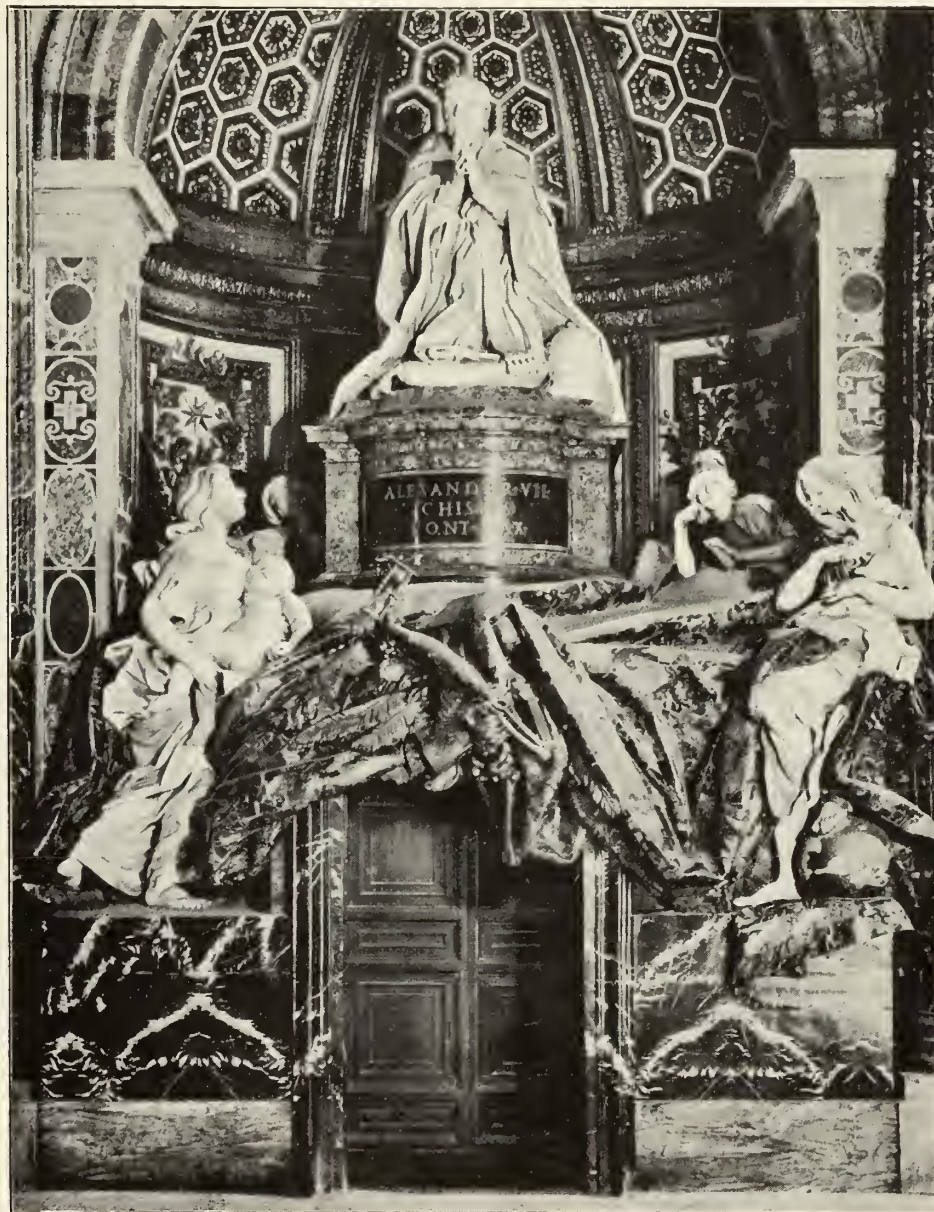
les flambeaux de la vie renversés, etc., et personne ne songe à l'en blâmer.

Dans ces deux Tombeaux le Bernin a créé une autre nouveauté dont la critique lui a fait un second grief; c'est d'avoir conçu le Tombeau comme une scène animée, dans laquelle les figures au lieu d'être isolées et indépendantes les unes des autres, participent à une même action. Et on lui a reproché d'avoir, en agissant ainsi, porté atteinte à la dignité de l'art. L'idée du Bernin est au contraire tout à fait irréprochable au point de vue de la pure doctrine; elle est conforme à une des lois les moins incertaines de l'art, à celle de l'unité.



attacher aux idées ou à l'ordonnance générale de l'œuvre, nous étudions chaque figure en particulier. Le Bernin manque de style. Sa recherche d'un art nouveau l'éloigne de la simplicité et le passionne pour la complication des lignes. Dans ces épaisses draperies qui se contournent et flottent autour de ses personnages, voilant les formes, sans exprimer aucune idée artistique, n'étant là que dans le but de créer des oppositions d'ombre et de lumière, des effets de coloration qui, dans la sculpture, sont d'ordre tout à fait secondaire, le Bernin mérite réellement de sévères reproches.

Ce sont ces défauts qui nous choquent, à si juste titre, dans une série de ses œuvres les plus importantes, le *S. Longin*, le *Constantin*, et la *Chaire de S. Pierre*.



*Tombe du pape Alexandre VII*

En étudiant l'œuvre du Bernin nous devons en dernier lieu faire une place à une série de travaux qui, bien que moins intéressants au point de vue de la sculpture, ont une réelle valeur au point de vue de l'invention et de la conception architecturale; ce sont les fontaines dont il a orné les places publiques de Rome: la *Barque* de la place d'Espagne, le *Triton* de la place Barberini, l'*Eléphant portant un obélisque* de la Minerve et surtout la grandiose *Fontaine de la place Navone*. Ici encore le Bernin se montre un inépuisable inventeur et ouvre à l'art des horizons nouveaux. Dans la Fontaine de la place Navone la sculpture tient une place considérable, mais les figures de Fleuves et les Animaux qui



se jouent au milieu des eaux ne sont pas de la main du Bernin à qui revient seulement le mérite de la conception première.<sup>(1)</sup>

Et nous connaissons encore mieux ses admirables qualités décoratives si, sans nous en tenir à ses travaux de sculpture, nous l'étudions dans ses œuvres architecturales



*Fontaine de la place Navone*

telles que l'*Escalier* et la *Salle royale* du Vatican, le *Baldaquin* de S. Pierre, et la *Colonnade* de la place S. Pierre.

(1) A Rome ce fut pendant tout un siècle une véritable passion pour les Fontaines. On en trouvera la description accompagnée de gravures dans l'ouvrage de Giacomo de' Rossi. Je cite les principales de ces fontaines :

BERNIN. — Fontaine du Triton de la Place Barberini; Deux Fontaines de la Place Navone; Fontaine d'Acqua Acetosa; Fontaine de la Place d'Espagne; Fontaine du Palais Strada; Deux Fontaines aux Jardins Maffei.

MADERNE. — Fontaines du Vatican.

DOMENICO FONTANA. — Fontaines : Place des Thermes; Pont Sixte; Monte Cavallo; Place du Peuple; Latran; Jardin Montalto.

GIOVANNI FONTANA. — Fontaines : S. Pierre in Montorio; S.<sup>te</sup> Marie du Transtevere.

GIACOMO DELLA PORTA. — Fontaines : Place de la Madone des Monts; Place Mutti sous le Capitole; Place Colonna; Place Giudea; Place Mattei.

CARLO MADERNE. — Fontaines : S. Jacques Scossa; Monte Cavallo; S.<sup>te</sup> Marie Majeure; Jardins du Vatican et du Quirinal.

GIOVANNI RAINALDI. — Fontaines : Place Farnèse et Palais Borghèse.

ALGARDE. — Fontaine du Palais Pamphili.

L'étude attentive de la réalité a fait du Bernin un grand peintre de portraits. Et ici encore nous touchons à un de ces traits qui distinguent profondément deux phases de l'histoire de l'art florentin.

Le jour où la Renaissance, aux premières heures de son apparition, fit croire, par suite d'une conception toute particulière de la doctrine de l'idéal, que l'artiste devait et pouvait trouver une beauté supérieure à celle de la nature, ce fut la fin de l'art du portrait. A quoi bon s'attarder à reproduire les chétifs et misérables spécimens que l'humanité dégénérée met sous nos yeux; le seul effort qui en vaille vraiment la peine est de retrouver ce type premier que la nature inintelligente cherche en vain à réaliser. Et c'est ainsi que nous verrons un Michel-Ange donner aux Médicis, sur leurs propres tombeaux, des traits imaginaires. A la suite de Michel-Ange, par une conséquence inévitable des doctrines de la Renaissance, ce fut pendant tout un siècle la disparition du portrait. Avec le Bernin tout va changer. Le jour en effet où l'on tient que la nature fait bien ce qu'elle fait, on retrouve le sentiment même sans lequel aucun chef-d'œuvre dans l'art du portrait ne saurait être créé; cet art étant fait avant tout



*Buste du cardinal Scipion Borghèse*

d'une vive sympathie pour le modèle qu'on veut reproduire. Or le Bernin qui avait cette sympathie, qui avait en outre la plus admirable habileté, a été le rénovateur de l'art du portrait et l'un des plus grands portraitistes que le monde ait vus.

Il ne suffit pas de dire qu'il a été grand portraitiste, il faut dire comment il l'a été. A chaque siècle l'art du portrait se modifie et chaque artiste, selon sa conception de l'art, voit la nature sous un aspect différent. Sans la trahir, il peut, selon le côté qu'il observe, selon les points qu'il met le plus particulièrement en lumière, créer des œuvres d'art très différentes les unes des autres. Dans les portraits du Bernin, comme dans ses autres œuvres, on trouve en même temps ses défauts et ses qualités. Le personnage vit et il semble qu'il va parler et agir; mais il y a une recherche trop grande de l'action, des effets brillants, et de l'agitation des draperies.

Sur la façon dont le Bernin concevait l'art du portrait nous trouvons dans Baldinucci quelques pages lumineuses:

« Le Bernin disait que, dans un portrait, le tout consistait à mettre en lumière les qualités propres de l'individu, ce que la nature avait mis spécialement en lui, et non



chez d'autres; mais qu'il importait dans cette recherche de s'attacher, non aux particularités secondaires, mais aux plus belles. A cet effet il avait une méthode de travail toute spéciale. Il ne voulait pas que les personnages qui posaient devant lui restassent immobiles; mais il les faisait marcher et causer. De cette façon il découvrait mieux leur nature intime et il pouvait mieux les reproduire tels qu'ils étaient. Un personnage qui se tient immobile, disait-il, n'est jamais aussi ressemblant à lui-même que lorsqu'il est en mouvement.»

Baldinucci nous a donné la liste des portraits faits par le Bernin. Ceux que nous reproduisons, les portraits du *Duc d'Este*,<sup>(1)</sup> du *Cardinal Borghèse* et de *Costanza Buonarelli* feront connaître sa manière, pompeuse et précise en même temps, par trois de ses plus belles œuvres. Parmi ses plus beaux portraits on peut citer encore le Louis XIV, le Montoya, le Francesco Barberini et les bustes des papes Urbain VIII, Innocent X et Alexandre VII.

Tel qu'il est, le style de Bernin eut une vogue immense, et je ne crois pas qu'aucun autre maître, même Donatello ou Michel-Ange, ait exercé une aussi longue influence. Ce style régna tout puissant jusqu'à la réforme de Canova. Et encore peut-on dire que la réforme de Canova ne l'a pas détruit; elle arrêta son action pendant quelques années, mais c'est l'art du Bernin qui, légèrement modifié, réapparut lorsque prit fin la doctrine de Canova et de David. L'école romantique dans sa volonté de trouver du nouveau ne fit que reprendre l'art au point où l'école du Bernin l'avait laissé. En France si les Coustou sont les fils du Bernin, Carpeaux en est le petit fils.

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.



*Buste de Costanza Buonarelli*



*Martyre de S. Etienne, par Ferdinand Tacca*

## LES SUCCESSEURS DU BERNIN

### CONCLUSION

PENDANT tout le cours du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle l'art du Bernin régna tyranniquement sur l'Italie, sans subir aucun changement notable jusqu'à la venue de Canova. L'école de sculpture italienne, privée d'artistes de génie, s'étiolo et meurt.

A ce moment la France, sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV, prend la prédominance littéraire et artistique, et devient à son tour, pour la seconde fois, la directrice de l'Europe. Mais elle ne le fait qu'en venant s'instruire en Italie à l'école même du Bernin.

De cette école elle laissera tomber tout le côté chrétien, pour n'en retenir que le Sensualisme. Ce Sensualisme que l'Antiquité imposait par toutes ses œuvres d'art, et qui ne pouvait trouver à Rome son libre épanouissement, triompha en France à la cour de Louis XV. De Coysevox jusqu'à Clodion, c'est le règne incontesté de l'art antique dominant en maître sur les ruines de l'art chrétien.

A Rome même, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont des français qui tiennent le premier rang, les Monnot, les Théodon, les Legros, et plus tard les Slodtz et les Houdon. Mais je dois me borner à citer leurs noms. Je n'insisterai pas non plus sur les maîtres italiens qui succédèrent au Bernin, Ercole Ferrata, Rusconi, de' Rossi, Valle, Pietro Bracci et je me contenterai d'étudier brièvement les maîtres de cette école qui appartiennent à la Toscane. Je les diviserai en deux groupes, ceux qui sont allés à Rome, attirés par les grands travaux que dirigeait le Bernin, et ceux qui sont restés à Florence.



## § I.

Le plus intéressant des toscans qui ont gravité autour du Bernin est GIULIANO FINELLI, de Carrare (1602-1657), qui aida ce maître dans la plupart de ses travaux, notamment dans la *Daphnée*, la *S.<sup>te</sup> Bibiane* et le *Baldaquin de S. Pierre*. S'étant brouillé avec le Bernin, il se lia avec Pierre de Cortone et s'inspira de la manière élégante de ce délicieux maître. A ce moment il fit à S.<sup>te</sup> Marie de Lorette une charmante statue de *S.<sup>te</sup> Cécile* qui est son chef-d'œuvre. Mais à Rome ceux qui n'étaient pas des amis du Bernin ne trouvaient pas aisément d'importantes commandes, aussi Finelli se décida-t-il à quitter cette ville et à aller à Naples, où il fit de nombreuses sculptures, notamment les douze Statues de la Chapelle du Trésor de S. Janvier.



Rapprochons de Finelli, son neveu DOMENICO GUIDI (1625-1701) dont la production fut énorme. On a de lui, à Rome, la statue du Cardinal Francesco di Bagno à S. Alexis, la Tombe du pape Clément IX à S.<sup>te</sup> Marie Majeure, l'Ange apparaissant à S. Joseph à l'église S.<sup>te</sup> Marie de la Victoire, la Tombe de l'Algarde à S. Jean des Bolonais, la Tombe du cardinal Lorenzo Imperiali à S. Augustin, le bas-relief de l'Autel majeur à S.<sup>te</sup> Agnès, etc. — On voit des œuvres de lui en Espagne et en France. Il fit pour Versailles (1679-1686), le groupe colossal de la *Renommée écrivant les fastes de Louis XIV*.



FRANCESCO BARATTA, de Carrare († 1666), fut un des meilleurs et des plus fidèles disciples du Bernin. Ses œuvres les plus importantes sont la statue du fleuve le *Rio della Plata*, qu'il fit pour la Fontaine de la Place Navone, et l'admirable bas-relief représentant *S. François recevant les stigmates*, qu'il fit à San Pietro in Montorio sous la direction du Bernin.



M. Campori dans son livre, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, nativi di Carrara*, cite quinze sculpteurs originaires de Carrare ayant porté le nom de Baratta. Je n'en retiendrai qu'un, GIOVANNI BARATTA (1670-1747) qui a fait des œuvres très nombreuses et très importantes à Gênes, à Livourne et à Turin, œuvres dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de M. Campori. Ce maître est représenté à Florence par un intéressant bas-relief, *l'Ange conduisant Tobie*, de l'église de Santo Spirito, qu'il convient de signaler tout particulièrement, parce qu'il est la seule œuvre qui représente à Florence le style brillant du Bernin.



ANDREA BOLGI (1605-1656), auquel le Bernin fit le grand honneur de confier l'exécution d'une des statues placées sous la coupole de S. Pierre, la *S.<sup>te</sup> Hélène*, était un élève de Tacca. « On ne peut comprendre – dit Cicognara – comment un tel artiste a pu obtenir un travail de cette importance, à moins de supposer qu'il l'a obtenu par la recommandation du Bernin, parce que le Bernin voulait être sûr qu'au moins une des statues colossales de S. Pierre serait inférieure à la sienne. Car, Duquesnoy en ayant sculpté une, si les autres avaient été allouées à l'Algarde ou à Legros, il eût été à craindre que la statue sculptée par le prince des architectes et des sculpteurs alors vivants n'eût été la plus mauvaise. Quiconque voit la *S.<sup>te</sup> Hélène* de Bolgi demeure indigné que dans une telle basilique et dans un lieu si apparent on ait placé une figure si grossière, si vulgaire, sans expression et vêtue d'une façon si étrange. » Avant de venir à Rome Andrea Bolgi avait travaillé à la fonte des quatre Esclaves du Monument de Ferdinand I, à Livourne. A Rome, il travailla sous les ordres du Bernin à la Chapelle de San Pietro in Montorio, à la Tombe de la Comtesse Mathilde, aux ornements en stuc de l'Eglise de S. Pierre. Attiré à Naples par Giuliano Finelli, il y mourut de la peste en 1656.



*L'Ange conduisant Tobie, de Baratta*



FRANCESCO MOCCHI (1580-1640), qui était aussi originaire de la Toscane, fit la *S.<sup>te</sup> Marthe* de Sant'Andrea della Valle et la *S.<sup>te</sup> Véronique* de S. Pierre, une des statues où apparaissent, avec le plus d'exagération, les recherches de mouvement et de draperies flottantes alors à la mode dans l'école du Bernin.



Il ne faut pas confondre avec ce maître un autre artiste qui a porté le même nom, FRANCESCO MOCCHI († 1648), qui est l'auteur des deux grandes statues équestres des Farnèse à Plaisance. Ce Francesco Mocchi était le fils du sculpteur Orazio Mocchi,



élève de Caccini. Ces statues, influencées par le style du Bernin, sont un nouveau témoignage de la passion des sculpteurs du XVII<sup>e</sup> siècle pour le mouvement. Elles sont la dernière manifestation de l'école florentine dans l'art des statues équestres.

## § II.

Les maîtres qui restent à Florence ne trouvent plus à faire de grands travaux et n'ont qu'une existence très effacée.

FERDINAND TACCA (1619-1686), fils de Pietro Tacca, succéda à son père dans sa charge de sculpteur de la Cour des Médicis. Pour connaître sa manière il suffira de re-

garder le *Martyre de S. Etienne* (1649-1655) où l'on voit réunies toutes les audaces et toutes les fantaisies de l'école du Bernin.<sup>(1)</sup>



ANTONIO NOVELLI (1600-1602) a fait de nombreuses sculptures dont Baldinucci donne la liste. Je ne citerai de lui que les jolis stucs de la salle de la *Stufa* au Palais Pitti et je rappellerai sa tentative, bientôt abandonnée, de faire revivre la sculpture en terre-cuite émaillée, en imitation des Della Robbia.



Après lui le maître le plus important est G. B. FOGGINI, à qui l'on doit les trois grands bas-reliefs de la *Chapelle Corsini*, au Carmine (1675-1683), bas-reliefs conçus dans le style pompeux de l'Algarde, et la *Tombe de Galilée* à l'église



*Bas-relief de la Chapelle Corsini*

Santa Croce, qu'il fit en collaboration avec Giulio Foggini, Vincenzo Foggini et Ticciati.



TICCIATI, qui ne nous est que trop connu par les grandes figures en stuc dont il a si malheureusement surmonté le *Maître Autel* du Baptistère de Florence, fut avec Giulio

(1) Voir la gravure en tête du chapitre.

Foggini le principal auteur des sculptures de l'*Arc de triomphe* élevé sur les dessins de l'architecte français Jadod, en 1739, en l'honneur de François II de Lorraine.



Au XVIII<sup>e</sup> siècle un maître s'élève bien au-dessus de tous ceux que nous venons de citer, c'est SPINAZZI, l'élégant et si distingué auteur du *Monument de Machiavel*,<sup>(1)</sup> de la *Statue du jurisconsulte Lami* à Santa Croce (1770), de deux *Renommées* au Palais Pitti (1776-1780) et de l'*Ange* qui accompagne le groupe du *Baptême du Christ* d'Andrea Sansovino sur une des Portes du Baptistère de Florence.<sup>(2)</sup>

### § III.

Je m'arrête ici, mais avant de clore cette histoire des idées de l'école florentine, je veux dire ce qu'elles sont devenues de nos jours et comment au cours du XIX<sup>e</sup> siècle s'est comportée cette grande lutte entre le Christianisme et l'Antiquité, dont les diverses péripéties ont rempli les pages de nos derniers chapitres.

Auparavant je résumerai en quelques mots l'histoire que je viens d'écrire. L'art chrétien, après les périodes troublées des premiers siècles du Moyen-âge, se constitue en Italie au XII<sup>e</sup> siècle sous une forme originale, et se développe par une marche régulière, sans arrêt et sans déviation, pendant tout le cours du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle. Au XV<sup>e</sup> siècle commencent à apparaître les premiers symptômes d'une influence qui va le contrecarrer et le modifier, l'influence de l'art antique. Malgré cette influence, malgré les changements qui en résultent, on peut dire que le XV<sup>e</sup> siècle est encore tout entier un siècle chrétien, se rattachant aux siècles qui l'ont précédé. Au XVI<sup>e</sup> siècle le changement est brusque, les sculpteurs florentins se passionnent pour l'étude de l'art antique, lui demandent des conseils et parfois n'ont plus d'autre idéal que de le copier.

Mais, pour être souverain à Florence, l'art antique n'est pas encore maître du monde. Il lui faut conquérir Rome, la capitale du Christianisme. Et c'est ici que la lutte



*Statue du jurisconsulte Lami*

(1) Voir la gravure à la fin du chapitre.

(2) Voir la gravure, page 25.



est vraiment intéressante et féconde en surprises et en changements imprévus. Tout d'abord avec Michel-Ange et Raphaël, c'est une heureuse alliance, un accord des deux principes qui vivent unis, sans se douter de tout ce qui peut les séparer et les rendre ennemis. Mais dès la mort de Léon X et de Clément VII, de ces Médicis qui avaient porté à Rome les idées florentines, les Papes commencent à s'inquiéter de ces nouvelles tendances et, dans leur grande lutte contre la Réforme, ils combattent la Renaissance comme une alliée de leurs ennemis. Au xvii<sup>e</sup> siècle, c'est à nouveau un brusque changement. La Papauté se croit assez forte pour utiliser les nouvelles doctrines, pour en tirer une parure, et de là le mouvement de l'école de Bologne et plus tard celui du Bernin. Mais l'élément corrupteur qu'elle s'est assimilé avec trop de confiance dans ses propres forces, fait son œuvre néfaste et le xviii<sup>e</sup> siècle nous montre le sensualisme païen régnant triomphalement sur toute l'Europe.

Au milieu du xviii<sup>e</sup> la découverte d'Herculanum provoque une recrudescence de l'influence antique. Cette nouvelle influence s'étant manifestée par la recherche d'un style plus simple, contrastant avec les violences de l'école du Bernin, on en a conclu que les deux mouvements étaient contradictoires. Ils ne l'étaient que dans la forme et non dans le fond. En réalité tous les deux allaient au même but ; et Canova, malgré la religiosité de certaines de ses œuvres, peut être tenu pour le plus sensuel des sculpteurs italiens à côté du Bernin.

Taine, soit dans la *Philosophie de l'art*,<sup>(1)</sup> soit plus encore dans l'*Ancien régime*,<sup>(2)</sup> cherchant à noter, par une de ces vastes synthèses qui lui étaient familières, les grandes directions de l'esprit humain, a magistralement analysé cette période dite classique ou de la Renaissance, dont l'influence s'est étendue sur l'Europe depuis le xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'au xix<sup>e</sup>. Il montre comment, dans sa dernière forme, cette influence classique avait abouti, vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, à un corps de doctrine des plus absolus et des plus étroits, qui s'était manifesté dans la critique d'art par les écrits de Winckelmann et de Raphaël Mengs, dans la sculpture par les œuvres de Canova et de Thorwaldsen, dans la peinture par l'école de David, et qui, non contente de s'affirmer dans le domaine artistique avait voulu régenter notre système politique et social. Taine, dans une lumineuse page d'histoire, a montré cette intervention de la doctrine classique dans les écrits de J. J. Rousseau et dans les principaux actes des législateurs de 1789.

La tyrannie avec laquelle le système s'était imposé dans les dernières années du xviii<sup>e</sup> siècle devait inévitablement faire naître cette réaction qui a été l'œuvre du xix<sup>e</sup> siècle, et qui, dans son résultat final, a été une transformation profonde de notre manière de concevoir l'œuvre d'art et par suite de nos jugements sur les œuvres du passé.

(1) Vol. I, *La peinture de la Renaissance en Italie*.

(2) Livre III, Chap. II, *L'Esprit classique*.

Au commencement du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle les premières attaques contre la Renaissance vinrent de l'école catholique. Le réveil du sentiment catholique en France eut pour conséquence naturelle une étude plus approfondie des premiers âges du Christianisme et l'on chercha à démontrer, ce qui paraissait bien nouveau alors, que le beau n'avait pas été le privilège exclusif de l'antiquité et que l'art chrétien, tout comme l'art païen, avait eu sa grandeur. De là l'étude d'époques naguère fort méprisées, l'étude des maîtres antérieurs à la Renaissance, des artistes français du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle et des artistes italiens du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Ce premier mouvement, dont le mérite revient pour une grande part, au *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, exerça sa principale action sur la littérature et la poésie; et les *Harmonies* de Lamartine peuvent être tenues pour une de ses plus éclatantes manifestations.

Dans les arts la modification ne fut pas aussi rapide que dans la littérature et elle se limita tout d'abord à l'architecture. Ce fut il est vrai un triomphe. L'engouement fut rapide et universel en France pour l'architecture gothique. La *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo est le témoignage de la portée populaire de ce mouvement.

Mais dans les arts plastiques, c'est-à-dire dans l'art de la sculpture et de la peinture, les modifications furent plus lentes et le style Renaissance résista à ces premiers assauts. Les yeux, habitués aux formes et aux costumes romains, eurent quelque peine à s'en détacher et à regarder librement la vie réelle. La bataille fut longue et la victoire ne fut pas l'œuvre de la critique. Ce sont les artistes qui luttèrent presque seuls, entravés plutôt qu'encouragés par la critique et les Académies. Du jour seulement où les peintres réintroduisirent dans l'art le costume moderne, on se remit à étudier ces maîtres du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, qui précisément avaient agi comme les novateurs du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle et n'avaient pas craint de représenter dans leurs œuvres les types et les costumes de leur époque. Une fois l'affranchissement commencé, le triomphe fut rapide et l'enthousiasme pour les primitifs n'eut plus de bornes.

Cet amour du Moyen-âge devait, par une conséquence toute naturelle, conduire la critique à discuter l'art même de la Renaissance, cet art considéré naguère comme critérium unique de la beauté. Si, dans le parallèle entre les anciens et les modernes, nous estimons que le <sup>v</sup><sup>e</sup> et le <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle grec, au point de vue de la beauté des formes, n'ont pas été surpassés, nous ne réservons plus la même admiration à l'art gréco-romain, et surtout nous comprenons quelle lamentable erreur ce fut de la part des artistes de la Renaissance de renoncer à l'observation de la nature, pour copier l'art du passé.

Ajoutons enfin que dans la seconde moitié du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, il est advenu ce fait que la pensée chrétienne n'a plus été seule à diriger les esprits et que la société laïque a tenté de créer un art indépendant de l'idée religieuse. Et dès lors la Renaissance a trouvé devant elle, non plus seulement le monde chrétien, mais le monde laïque. Comment nous, hommes du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, nous plaçant sur ce point en dehors de l'idée chrétienne,



devons-nous juger les idées de la Renaissance? C'est la réponse à cette question que la fin de notre siècle a cherchée. La question n'est pas résolue et le débat se poursuit encore avec ardeur entre les partisans et les adversaires de la Renaissance, entre l'esprit classique et l'esprit moderne.

Dans cette lutte, les divers arts n'ont pas eu la même attitude. Alors que la peinture a radicalement rompu avec la Renaissance, la sculpture n'a pas encore pu se détacher des liens qui l'unissaient à ce style depuis plus de trois siècles. Les sculpteurs ont pu dire qu'en agissant comme ils le faisaient, en s'appuyant sur la tradition, ils avaient conservé à leur art des qualités de premier ordre, des qualités de noblesse et de beauté des formes que l'on ne saurait trouver au même degré dans la peinture moderne. Et pour justifier cette fidélité aux traditions antiques ils avaient de nos jours une raison nouvelle. Pour la première fois en effet le monde moderne découvrait les véritables chefs-d'œuvre de l'antiquité; pour la première fois il pouvait étudier les merveilles du Parthénon et du Temple de la Victoire aptère. Et vraiment il nous est impossible de ne pas être sympathique à une école à qui nous devons la *Jeunesse* de Chapu.

Il n'en est pas moins vrai qu'il subsiste, dans le domaine de la sculpture comme dans celui de la peinture, de l'architecture et de tous les arts, ce grave argument contre la Renaissance, qu'elle est un obstacle au développement original de l'art moderne; et l'on peut sans témérité soutenir que la sculpture actuelle, malgré sa valeur, s'immobilise, et ne se montre pas aussi apte que l'art de la peinture à se transformer pour satisfaire les nouveaux désirs de l'humanité.

Nous ne nierons pas que la peinture, à vouloir si brusquement et si complètement s'émanciper, s'exposait aux plus graves dangers. Renonçant d'un côté à s'appuyer sur le monde antique, renonçant de l'autre à exprimer cet ensemble d'idées si riche que l'art avait jusqu'alors emprunté à la pensée chrétienne, il devait hésiter longtemps, il hésite encore, il n'est pas parvenu à trouver sa vraie voie, et il s'attarde aux questions de technique et de métier. Mais si l'art moderne, comme la société elle-même, souffre dans cette recherche d'une constitution nouvelle, comment s'en étonner? Ce n'est pas en quelques années que l'on peut trouver la formule d'un état social et d'un art nouveau. Dès maintenant toutefois, la France s'est rendu compte de certains côtés faibles de son école, elle a compris que l'art ne pouvait se borner à n'être qu'un simple amusement de dilettante et qu'il n'était rien que par la pensée.

Et dans cette voie nouvelle elle reconnaîtra que s'il est utile d'étudier les œuvres antiques dont les formes sont d'une beauté incomparable, elle a plus d'intérêt encore à connaître cet art chrétien qui, par son caractère expressif et son spiritualisme, est plus rapproché de l'art moderne que ne l'est l'art trop formaliste de l'Antiquité. Lorsqu'un élève a passé dix ans de sa vie à copier dans un atelier les statues antiques, il est à craindre qu'il ne soit pas suffisamment préparé à comprendre la nature vivante et à imaginer

les créations que réclament les sociétés nouvelles; et il est à craindre plus encore que cette étude trop exclusive de la forme ne le désintéresse de l'étude de l'âme humaine.

Admirons la Grèce, mais ne négligeons pas Florence. Dans nos ateliers, à côté des œuvres de Phidias et de Praxitèle, sachons réserver une place à celles de Ghiberti, de Donatello et de Luca della Robbia, à ces œuvres qui nous rediront, plus que toutes les sculptures antiques, que le but de l'art est d'être expressif, et qu'une œuvre n'est vraiment grande que si elle a pour but d'exprimer des idées d'une haute valeur intellectuelle et morale.



*Tombe de Machiavel*







*Distribution des boissons*  
(Frise de l'Hôpital del Ceppo, à Pistoie, par Filippo Paladini)

## TABLE DES GRAVURES

### PREMIÈRE PARTIE. — Maîtres nés de 1450 à 1475.

	PAGE		PAGE
GIULIANO DA SAN GALLO.		RUSTICI.	
Cheminée du palais Gondi . . . . .	21	Prédication de S. Jean . . . . .	41
		Apparition du Christ à la Madeleine (?) . . . . .	41
ANDREA SANSOVINO.			
Autel de Santo Spirito . . . . .	24	INCONNU.	
Le Baptême du Christ . . . . .	25	Incrédulité de S. Thomas (d'après Verrocchio) . . . . .	42
Vierge, de Gênes . . . . .	26		
Tombe du cardinal Basso . . . . .	27	BENEDETTO DA ROVEZZANO.	
Id. (détail du soubassement). . . . .	9	Cheminée du palais Borgherini . . . . .	42
La Prudence (détail de la Tombe Sforza) . . . . .	30	Tombe de Piero Soderini . . . . .	43
La Force (détail de la Tombe Sforza) . . . . .	31	Bas-relief de la Châsse de S. Gualbert . . . . .	35
La Vierge et S. <sup>te</sup> Anne, de l'église S. Augustin. . . . .	32	Ornements Id. Id. . . . .	44
L'Adoration des bergers, de Lorette . . . . .	33	Stalle, du Bargello . . . . .	44
L'Annonciation, de Lorette . . . . .	34	Autel de la Trinité (fragment). . . . .	45
		S. Jean, du Dôme . . . . .	45
ANDREA FERRUCCI.			
Autel de Fiesole . . . . .	36	GIOVANNI DELLA ROBBIA.	
S. André, du Dôme de Florence . . . . .	37	Lavabo, de S. <sup>te</sup> Marie Nouvelle . . . . .	48
Madone, du Bargello . . . . .	46	Tabernacle des SS. Apôtres . . . . .	49
Tombe d'Antonio Strozzi (fragment). . . . .	38	Tabernacle, de Bolsena . . . . .	50
		Madone et Saints, de Gallicano . . . . .	51
BACCIO DA MONTELUPO.		Jugement dernier, de Volterre. . . . .	52
S. Jean, d'Or San Michele . . . . .	39	S. François instituant le Tiers Ordre, de Volterre. . . . .	52
Christ, de S. Laurent. . . . .	40	Lavabo de l'église San Nicolò da Tolentino, à Prato. . . . .	53



GIOVANNI DELLA ROBBIA (suite).		PAGE	GIOVANNI DELLA ROBBIA (suite).		PAGE
La Nativité, de Barga. . . . .		54	S. <sup>te</sup> Marie Madeleine, Chartreuse de Florence .		17
La Nativité, de la Verna. . . . .		54	Buste d'enfant, Musée National de Florence . .		63
La Nativité, de Città di Castello . . . . .		55	La Charité, Hôpital del Ceppo à Pistoie . . . .		64
La Nativité, de Bibbiena . . . . .		56	Le Couronnement de la Vierge, Hôpital del Ceppo		
L'Assomption, de Barga . . . . .		57	à Pistoie. . . . .		64
L'Assomption, de Pise . . . . .		57	L'Assomption, Hôpital del Ceppo à Pistoie. . .		VII
La Déposition de la Croix, du Bargello . . . .		57	La Visite des malades Id. . . . .		65
L'Annonciation, de la Casa Sorbi . . . . .		58	La Distribution des vêtements Id. . . . .		65
Les Fonts Baptismaux, de Cerreto Guidi . . . .		58	Armoiries, du palais Poppi . . . . .		66
Madone et Saints, d'Arezzo . . . . .		59	Christ, de la collection du marquis Viviani della		
Autel de S. Médard in Arcevia. . . . .		60	Robbia . . . . .		230
Madone, de l'église Santa Croce, à Florence . .		61			
Madone, du palais Vieri-Canigiani. . . . .	VIII		BENEDETTO BUGLIONI.		
S. <sup>te</sup> Christine, de Bolsena. . . . .		47	Tympan de la Badia, à Florence . . . . .		48
S. <sup>te</sup> Lucie, de Santa Maria à Ripa. . . . .		62			
Tabernacle, de San Stefano in Pane . . . . .		62	FILIPPO PALADINI.		
S. <sup>te</sup> Apollonie, Chartreuse de Florence . . . . .		63	Distribution des boissons (bas-relief de l'Hôpital		
S. Ansano Id. . . . .		63	del Ceppo, à Pistoie) . . . . .		227

DEUXIÈME PARTIE. – Michel-Ange et Jacopo Sansovino.

MICHEL-ANGE.			MICHEL-ANGE (suite).		
Châsse de S. Dominique. Un Ange. . . . .		70	Tombe de Jules II. Ensemble du Tombeau . .		88
Id. San Petronio. . . . .		71	Id. Dessin pour le Tombeau . . . . .		89
Tête de Faune (?). . . . .		72	Apollino. . . . .		84
Combat des Centaures. . . . .		72	S. Mathieu . . . . .		84
Le Bacchus . . . . .		73	Buste de Brutus . . . . .		102
La Pietà, de l'église S. Pierre, à Rome . . . .		75	Christ, de la Minerve. . . . .		85
Le David . . . . .		76	Adonis mourant. . . . .		90
Esquisse pour le David . . . . .		77	Tombe de Laurent des Médicis. . . . .		91
Id. . . . .		77	Tombe de Julien des Médicis. . . . .		95
S. Jean Baptiste, de Berlin. . . . .		78	Vierge, de la Chapelle Médicis . . . . .		97
Le martyr de S. André . . . . .		78	Candélabre Id. . . . .		98
Madone, de Bruges . . . . .		78	Descente de croix, de Florence . . . . .		99
Madone, du Musée Buonarroti . . . . .		79	Pietà, du palais Rondanini, à Rome . . . . .		100
Madone, de Londres . . . . .		79			
Madone, du Bargello . . . . .		69	JACOPO SANSOVINO.		
Tombe de Jules II. Esclave endormi. . . . .		80	Le Bacchus . . . . .		104
Id. Esclave enchaîné. . . . .		81	S. Jacques . . . . .		105
Id. Esclave, statue inachevée . . . . .		82	La Loggetta (ensemble) . . . . .		106
Id. Esclave Id. . . . .		82	Id. Minerve . . . . .		107
Id. Esclave Id. . . . .		83	Id. Apollon . . . . .		107
Id. Esclave Id. . . . .		83	Id. Madone . . . . .		103
Id. Rachel. . . . .		86	Madone, de l'Arsenal . . . . .		108
Id. Lia . . . . .		86	Madone, de la Chiesetta . . . . .		111
Id. Le Moïse . . . . .	Fron-		Porte de la Sacristie de S. Marc . . . . .		109
Id. La Victoire . . . . .	tispice	87			

## TROISIÈME PARTIE. — Les Sculpteurs des Grands-Ducs de Toscane.

	PAGE		PAGE
BANDINELLI.		LEONE LEONI ( <i>suite</i> ).	
Son portrait . . . . .	115	Buste de Charles-Quint . . . . .	155
La Naissance de la Vierge, de Lorette . . . . .	128	Portrait de l'Impératrice Isabelle . . . . .	156
Hercule et Caccus . . . . .	119	Tombe du marquis de Marignan . . . . .	156
Tombeau de Léon X . . . . .	121		
Piédestal du Monument de Jean des Bandes noires . . . . .	123	POMPEO LEONI.	
Bordure du chœur, du Dôme de Florence . . . . .	124	Monument de Charles-Quint . . . . .	157
Adam et Eve . . . . .	125		
Buste de Cosme I . . . . .	126	AMMANATI.	
		Fontaine de la Place de la Seigneurie . . . . .	159
MONTORSOLI.			
S. Cosme . . . . .	130	JEAN DE BOLOGNE.	
Fontaine du Port, à Messine . . . . .	129	Fontaine de Bologne . . . . .	164
Fontaine de la grande Place, à Messine . . . . .	132	Le Mercure volant . . . . .	165
Autel des Servi, à Bologne . . . . .	133	La Justice, de Gênes . . . . .	165
		La Charité Id. . . . .	166
RAPHAËL DA MONTELUPO.		La Flagellation du Christ, de Gênes . . . . .	171
S. Damien . . . . .	135	Le Christ ressuscité, de Lucques . . . . .	166
Autel d'Orvieto . . . . .	136	Crucifix de l'Impruneta . . . . .	167
		L'Enlèvement de la Sabine . . . . .	168
GUGLIELMO DELLA PORTA.		Bas-relief, l'Enlèvement des Sabines . . . . .	163
Tombe du pape Paul III . . . . .	138	Vénus, de la Grotte Buontalenti . . . . .	169
Id. (détail) . . . . .	140	L'Architecture . . . . .	169
Buste du pape Paul III . . . . .	139	S. Luc . . . . .	170
TRIBOLO.		VINCENZO DANTI.	
Le Mariage de la Vierge, de Lorette . . . . .	161	La Décollation de S. Jean . . . . .	174
Fontaine de la Petraja . . . . .	143	Le Serpent d'airain . . . . .	173
Fontaine de la villa di Castello . . . . .	144	Porte d'Armoire . . . . .	175
PIETRO MINOCCI.		VINCENZO DE' ROSSI.	
Ornements de la cour du Palais de la Seigneurie . . . . .	145	Pilastre d'une chapelle à Santa Maria della Pace . . . . .	176
LORENZETTO.		VALERIO CIOLI.	
Le Jonas . . . . .	147	Candélabre. . . . .	177
BENVENUTO CELLINI.		GIOVANNI DELL'OPERA.	
Nymphe, de Fontainebleau . . . . .	141	L'Architecture, statue de la Tombe de Michel-Ange. . . . .	178
Salière de François I . . . . .	148		
Le Persée . . . . .	149	RAF. PAGNI et GIOV. BATT. CACCINI.	
Esquisse du Persée . . . . .	150	Portes de Bologne. La Naissance de la Vierge, bas-relief de la Porte majeure . . . . .	179
Piédestal du Persée . . . . .	150	Id. Porte mineure (ensemble) . . . . .	180
Bas-relief décorant la base du Persée . . . . .	151	Id. Id. détail des ornements. . . . .	186
Buste de Cosme I . . . . .	152		
Buste de Bindo Altoviti. . . . .	152	PIETRO TACCA.	
		Esclaves du Monument de Ferdinand I . . . . .	182
LEONE LEONI.		Statue équestre de Philippe IV . . . . .	183
Charles-Quint domptant la Fureur . . . . .	153	Statuette équestre du Musée du Bargello . . . . .	184
Statue de Philippe II . . . . .	154		

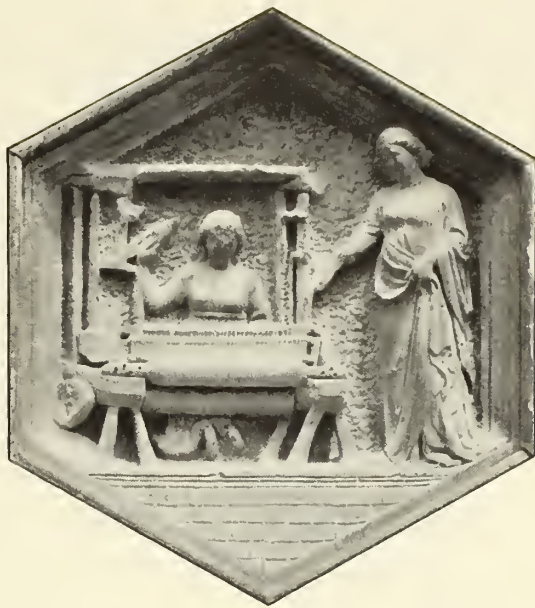


QUATRIÈME PARTIE. – Les Successeurs de l'École florentine.

	PAGE		PAGE
STÉPHANE MADERNE.		BERNIN ( <i>suite</i> ).	
S. <sup>te</sup> Cécile. . . . .	189	Tombe de la Comtesse Mathilde . . . . .	211
MAÎTRES DIVERS.		Tombe du pape Urbain VIII . . . . .	212
Tombe de Pie V . . . . .	191	Tombe du pape Alexandre VII. . . . .	213
TADDEO LANDINI.		Fontaine de la place Navone . . . . .	214
Fontaine des tortues . . . . .	195	Buste de François d'Este . . . . .	197
ALGARDE.		Buste du cardinal Scipion Borghèse . . . . .	215
L'Attila . . . . .	199	Buste de Costanza Buonarelli . . . . .	216
BERNIN.		GIOVANNI BARATTA.	
Enée et Anchise . . . . .	201	L'Ange conduisant Tobie . . . . .	219
David . . . . .	202	FERDINAND TACCA.	
Apollon et Daphnée. . . . .	203	Martyre de S. Etienne . . . . .	217
S. Laurent . . . . .	205	G. B. FOGGINI.	
S. <sup>te</sup> Bibiane . . . . .	206	Bas-relief de la chapelle Corsini . . . . .	220
Extase de S. <sup>te</sup> Thérèse . . . . .	207	SPINAZZI.	
Le prophète Daniel . . . . .	208	Statue du jurisconsulte Lami . . . . .	221
Le prophète Abacuc . . . . .	209	Tombe de Machiavel . . . . .	225
La Visitation . . . . .	210		



Christ, de la collection du marquis Viviani della Robbia  
par Giovanni della Robbia



*L'Art de tisser*  
(Bas-relief du Campanile, par André de Pise)

## TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS ÉTUDIÉS DANS CET OUVRAGE

(Les chiffres romains indiquent le volume; les chiffres arabes la page)

Agnolo di Ventura, I, 105.  
Agostino di Duccio, III, 51-60.  
Agostino di Giovanni, I, 105.  
Alberti, III, 29.  
Alberto Arnoldi, I, 151.  
Algarde, IV, 197.  
Ammanati, IV, 157.  
André de Pise, I, 112-129.  
Andrea della Robbia, III, 145-184.  
Andrea di Nofrio, III, 235.  
Ansi tedesco, IV, 181.  
Antelami, I, 39-42, 45.  
Antonio di Salvi, III, 218.  
Arnolfo di Cambio, I, 86, 100, 176.

Balduccio, I, 96.  
Bandinelli, IV, 115.  
Baratta Francesco, IV, 218.  
Baratta Giovanni, IV, 218.  
Baroncelli Giovanni, IV, 244.  
Baroncelli Niccolò, III, 244.  
Bellano Bartolommeo, III, 49.  
Benci di Cione, I, 169-171.  
Benedetto Buglioni, IV, 48.  
Benedetto da Majano, III, 127-143.  
Benedetto da Rovezzano, IV, 42.  
Bernin Lorenzo, IV, 197.  
Bernin Pietro, IV, 194.  
Bertoldo, III, 42.

Bertolot Guillaume, IV, 194.  
Bicci di Lorenzo, I, 192; II, 171.  
Biduino, I, 50.  
Bolgi, IV, 219.  
Bonamico, I, 45, 50.  
Bonanno, I, 30.  
Bresciano Prosper, IV, 192.  
Brunelleschi, II, 71-85.  
Bruno di ser Lapo Mazzei, III, 48.  
Buggiano, III, 33.  
Buonvicino Ambrogio, IV, 193.  
Buzzi Hippolythe, IV, 194.

Caccini, IV, 179.  
Calamec Andrea, IV, 176.  
Catesi Giovanni, IV, 181.  
Cellini Benvenuto, IV, 147.  
Cellino di Nese, I, 106.  
Cennini Bernardo, III, 219.  
Cioli Valerio, IV, 176.  
Ciuffagni, I, 182-186; II, 177.  
Civitali, III, 117-126.  
Cordieri Nicolas, IV, 193.

Dalmata Giovanni, III, 102.  
Daniel de Volterre, IV, 137.  
Danti Vincenzo, IV, 173.  
Desiderio da Settignano, III, 63-76, 228.  
Donatello, I, 182; II, 87-154; III, 225.

Fancelli Luca, III, 224.  
Federighi, III, 50.  
Ferrucci Andrea, IV, 35.  
Ferrucci Francesco, III, 217.  
Filarète, III, 25.  
Finelli, IV, 218.  
Foggini, IV, 220.  
Francesco da San Gallo, IV, 139.  
Francesco della Bella, IV, 181.  
Francesco di Giorgio, III, 50.  
Francesco di Giovanni, III, 218.  
Francheville, IV, 178.

Ghiberti Lorenzo, II, 47-69.  
Ghiberti Vittorio, III, 41.  
Giglio, I, 205.  
Giotto, I, 113, 119.  
Giovanni, I, 163.  
Giovanni d'Ambrogio, I, 170, 195.  
Giovanni dell'Opera, IV, 178.  
Giovanni de Pise (élève de Donatello), III, 49.  
Giovanni della Robbia, IV, 46.  
Giovanni di Martino, III, 239.  
Giuliano da Majano, III, 223.  
Giuliano da San Gallo, IV, 23.  
Gruamons, I, 49.  
Guglielmo, I, 34, 45.  
Guglielmo della Porta, IV, 138.



- Guglielmo (Fra), I, 85.  
 Guidi, IV, 218.  
 Guido de Côme, I, 52.  
 Isaïe de Pise, III, 237.  
 Jacopo della Quercia, II, 29-46.  
 Jacopo di Piero, I, 170.  
 Jean de Bologne, IV, 163.  
 Jean de Pise, I, 87-96, 100.  
 Landini Taddeo, IV, 195.  
 Laurana, III, 73.  
 Léonard de Vinci, IV, 22.  
 Leoni Leone, IV, 152.  
 Leoni Pompeo, IV, 157.  
 Lionardo da Sarzana, IV, 192.  
 Lionardo di Giovanni, I, 205, 208.  
 Lombardi Alphonse, IV, 140.  
 Lorenzetto, IV, 146.  
 Lorenzi Antonio, IV, 177.  
 Lorenzi Battista, IV, 177.  
 Lorenzo Stoldo, IV, 177.  
 Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, I, 188-195.  
 Luca della Robbia, II, 181-237; III, 226.  
 Maderne Stéphane, IV, 194.  
 Maitani Lorenzo, I, 132.  
 Mariani Camille, IV, 193.  
 Marignolli Lorenzo, IV, 145.  
 Marrina, III, 50.  
 Maso Boscoli, IV, 36.  
 Maso di Bartolommeo, III, 47.  
 Michel-Ange, IV, 69-102.  
 Michelozzo, II, 155-169.  
 Minocci Pietro Paolo, IV, 145.  
 Mino da Fiesole, III, 93-115.  
 Mocchi Francesco, IV, 219.  
 Mocchi Francesco (fils d'Orazio Mocchi), IV, 219.  
 Mola Gaspare, IV, 181.  
 Montelupo (Baccio da), IV, 37.  
 Montelupo (Raphaël da), IV, 133.  
 Montorsoli, IV, 129.  
 Mosca Francesco, IV, 176.  
 Mosca Simone, IV, 136.  
 Nanni di Banco, I 182; II, 21.  
 Nanni di Bartolo, II, 174; III, 238.  
 Neri di Fioravanti, I, 171.  
 Nerroccio, III, 50.  
 Niccolo d'Arezzo, I, 182, 192, 195, 201; III, 238, 242.  
 Niccolo dell'Arca, III, 219.  
 Nicolas, I, 35, 45.  
 Nicolas d'Arras, IV, 192.  
 Nicolas de Pise, I, 61-84.  
 Nino Pisano, I, 139, 146.  
 Novelli, IV, 220.  
 Ognabene Andrea, I, 205.  
 Olivieri, IV, 192.  
 Orcagna, I, 141, 151.  
 Paccio, I, 163.  
 Pagani Gregorio, IV, 181.  
 Pagno di Lapo Portigiani, III, 46.  
 Paladini Philippe, IV, 65.  
 Paolo Romano, III, 237.  
 Pasquino da Montepulciano, III, 48.  
 Pierino da Vinci, IV, 146.  
 Piero de Florence, I, 205.  
 Piero di Giovanni Tedesco, I, 181.  
 Piero di Migliore, I, 158.  
 Piero di Niccolo, III, 239.  
 Pollaiuolo, III, 185-197, 226.  
 Porta (Gio. Bapt. della), IV, 192.  
 Porta (Guglielmo della), IV, 138.  
 Porta (Tommaso della), IV, 193.  
 Properzia de Rossi, IV, 142.  
 Riccomanni Leonardo, IV, 146.  
 Riccomanni Lorenzo, IV, 146.  
 Ricciarelli Leonardo, IV, 145.  
 Rodolfinus, I, 49.  
 Rosselli Domenico, III, 220.  
 Rossellino Antonio, III, 77-91.  
 Rossellino Bernardo, III, 17.  
 Rossi (de') Vincenzo, IV, 175.  
 Rustici, IV, 38.  
 San Quirico Paolo, IV, 194.  
 Sansovino Andrea, IV, 23.  
 Sansovino Jacopo, IV, 103.  
 Silla, IV, 193.  
 Silvio Cosini, IV, 36.  
 Simone di Francesco Talenti, I, 169, 203.  
 Simone Ferrucci, III, 40.  
 Simone Ghini, III, 38.  
 Spinazzi, IV, 221.  
 Stagi Lorenzo, IV, 146.  
 Stagi Stagio, IV, 146.  
 Stati Cristofano, IV, 193.  
 Susini Antonio, IV, 182.  
 Susini Francesco, IV, 182.  
 Tacca Ferdinand, IV, 220.  
 Tacca Pietro, IV, 182.  
 Tadda (Baptista del), IV, 145.  
 Talenti Francesco, I, 124, 176.  
 Ticcianti, IV, 220.  
 Tino di Camaino, I, 105.  
 Tommaso Pisano, I, 151.  
 Torrigiano, IV, 40.  
 Tribolo, IV, 141.  
 Urbano de Cortone, III, 49.  
 Vacca Flaminio, IV, 192.  
 Vasoldo, IV, 192.  
 Vecchietta, III, 50.  
 Verrocchio, III, 199-216, 227.  
 Volvinus, I, 22.



*Armoiries du Conseil des Marchands, à Or San Michele  
 par Luca della Robbia*



*Madone de l'Impruneta, par Luca della Robbia*

## TABLE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES LIEUX OÙ SE TROUVENT LES SCULPTURES FLORENTINES ET TOSCANES  
ÉTUDIÉES DANS CET OUVRAGE

(Les chiffres romains indiquent le volume; les chiffres arabes la page)

### AREZZO.

- Dôme: Façade, XIII<sup>e</sup> siècle, I, 54.  
» Châsse de S. Donat, XIV<sup>e</sup> siècle, I, 99.  
» Tombe de Guido Tarlati, par Agnolo de Sienne, I, 105.  
» Fonts baptismaux, par Simone Ferrucci, III, 40.  
» Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 162.  
» Madone, de Giovanni della Robbia, IV, 61.  
Miséricorde, I, 192; II, 179; III, 23.  
Chapelle du Campo Santo: Retable, d'Andrea della Robbia, III, 159.  
S.<sup>te</sup> Marie des Grâces: Autel en marbre, d'Andrea della Robbia, III, 171.  
Santa Maria in Gradi: Madone, d'Andrea della Robbia, III, 172.

### ASSISE.

- Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 155.

### AUVILLERS.

- Madone, d'Agostino di Duccio, III, 59.

### AVIGNON.

- Musée: Bas-relief de Laurana, III, 74.

### BARGA.

- Cathédrale: Chaire, XIII<sup>e</sup> siècle, I, 51.  
Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 57, 59.

### BERGAME.

- Musée: Ange, de Benedetto da Majano, III, 135.

### BERLIN.

- Musée: S. Jean Baptiste, de Donatello, II, 97.  
» Madones, style de Donatello, II, 143.  
» Madone en terre-cuite, style de Bicci di Lorenzo, II, 174.  
» Madone Frescobaldi, style de Luca della Robbia, II, 230.  
» Madones, style de Luca della Robbia, II, 231.  
» Bronzes, de Bertoldo, III, 46.  
» Madone, d'Agostino di Duccio, III, 59.  
» Bustes de femmes, Desiderio da Settignano, III, 73.  
» Madones, d'Antonio Rossellino, III, 89.  
» Madone, de Mino da Fiesole, III, 112.  
» Buste de Nicolas Strozzi, III, 112.  
» Vierge, de Benedetto da Majano, III, 131.  
» Buste de Filippo Strozzi, de B. da Majano, III, 140.  
» Madones, d'Andrea della Robbia, III, 154, 173.  
» Portrait de femme, de Verrocchio, III, 215.  
» S. Jean Baptiste, attribué à Michel-Ange, IV, 78.

### BIBBIENA.

- Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 58, 60.

### BOLOGNE.

- Cathédrale: Porte majeure, par Jacopo della Quercia, II, 43.  
» Portes mineures, par Tribolo, IV, 141.  
» » par Alphonse Lombardi, IV, 140.  
» Sculptures, d'Alphonse Lombardi, IV, 140.



BOLOGNE (*suite*).

- Cathédrale: Assomption, de Tribolo, IV, 142.  
 S. Dominique: Tombe Tartagni, par Francesco Ferrucci, III, 217.  
 » Châsse de S. Dominique, sculptures de Nicolas de Pise, I, 85.  
 » Châsse de S. Dominique, sculptures de Nicolo dell'Arca, III, 219.  
 » Châsse de S. Dominique, sculptures de Michel-Ange, IV, 71.  
 » Châsse de S. Dominique, sculptures de Alphonse Lombardi, IV, 140.  
 S. François: Autel, par les Massegne, III, 244.  
 Servi: Autel, de Montorsoli, IV, 133.  
 Santa Maria della Vita: Sculptures, d'Alphonse Lombardi, IV, 140.  
 San Pietro: Sculptures, d'Alphonse Lombardi, IV, 140.  
 San Paolo: Décollation de S. Paul, par l'Algarde, IV, 200.  
 Fontaine, de Jean de Bologne, IV, 165.

## BOLSENA.

- Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 52, 63.

## BORGO SANSEPOLCRO.

- Adoration des bergers, d'Andrea della Robbia, III, 165.

## BRANCOLI.

- S. Georges, d'Andrea della Robbia, III, 168.

## BRUGES.

- Madone, de Michel-Ange, IV, 78.

## BRUNSWICK.

- Collection Vieweg: Terre-cuite, d'Andrea della Robbia, III, 163.

## CAMALDOLI.

- Retable, d'Andrea della Robbia, III, 178.

## CASTIGLIONE D'OLONNA.

- Église della Villa: Porte, style de Michelozzo, II, 166.

## CERRETO GUIDI.

- Fonts baptismaux, de Giovanni della Robbia, IV, 61.

## CITTÀ DI CASTELLO.

- Croix pastorale, XIV<sup>e</sup> siècle, I, 209.  
 L'Assomption, d'Andrea della Robbia, III, 163.  
 Adoration des bergers, de Giovanni della Robbia, IV, 57.

## DOUAL.

- Musée: Samson terrassant un philistin, de Jean de Bologne, IV, 164.

## DRESDE.

- Musée: Statuette équestre, par Filarète, III, 28.

## EMPOLI.

- Collegiale: L'Annonciation, de Bernardo Rossellino, III, 21.  
 S. Sébastien, d'Antonio Rossellino, III, 86.  
 Madone, style de Mino da Fiesole, III, 111.  
 Buste Onofrio Vanni, par Benedetto da Majano, IV, 140.

## FLORENCE.

## ÉGLISES

- Cathédrale: Construction, I, 172.  
 » La Coupole, II, 74.  
 » Statues de l'ancienne façade, I, 180.  
 » » pape Boniface VIII, I, 177.  
 » » Madone, I, 181.  
 » » Docteurs, I, 181.  
 » » quatre Evangelistes, I, 182; II, 23, 91, 177.  
 » Portes latérales, I, 185-196.  
 » Porte de la Mandorla, II, 27.  
 » Tombe de l'évêque Orso, I, 105, 162.  
 » Fonts baptismaux, I, 161.  
 » Statue d'évêque de la Sacristie, I, 178.  
 » Châsse de S. Zanobi, par Ghiberti, II, 62.  
 » Prophète, par Donatello, II, 90.  
 » Evangéliste, par Donatello, II, 91.  
 » Le Pogge, par Donatello, II, 95.  
 » David, de Ciuffagni, II, 177.  
 » Porte de bronze de la Sacristie, Luca della Robbia, II, 167, 191, 220.  
 » Tympan des Sacristies, Luca della Robbia, II, 189, 235, 237.  
 » Anges de la Sacristie, Luca della Robbia, II, 193.  
 » Lavabos de la Sacristie neuve, par Buggiano, III, 33.  
 » Buste de Brunelleschi, par Buggiano, III, 35.  
 » Buste de Giotto, par Benedetto da Majano, III, 139.  
 » Buste de Squarcialupi, par Benedetto da Majano, III, 140.  
 » Armoires de la Sacristie, par Benedetto da Majano, III, 142.  
 » Statue d'Apôtre, par Andrea Ferrucci, IV, 35.  
 » Buste de Marcellin Ficini, par Andrea Ferrucci, IV, 35.  
 » S. Jean, de Benedetto da Rovezzano, IV, 45.  
 » Descente de croix, de Michel-Ange, IV, 99.  
 » S. Jacques, de Jacopo Sansovino, IV, 106.  
 » Bordure du cœur, de Bandinelli, IV, 124.  
 » S. Mathieu et S. Thomas, de Vincenzo de' Rossi, IV, 175.  
 » S. Jacques et S. Philippe, de Giovanni dell'Opera, IV, 178.  
 Campanile: Bas-reliefs, d'André de Pise, I, 119.  
 » Statues de la face nord, I, 127.  
 » Madone, d'Arnoldi, I, 151.  
 » Statues de la face sud, I, 168.  
 » S. Jean Baptiste, de Donatello, II, 93.  
 » Abacuc, de Donatello, II, 93.  
 » Zucchone, de Donatello, II, 95.  
 » Ezéchiel, de Donatello, II, 95.  
 » Abraham et Isaac, II, 175.  
 » Bas-reliefs, de Luca della Robbia, II, 187-235.  
 Annunziata: Chapelle de la Vierge, par Pagno di Lapo Portigiani, III, 47.  
 » Mort du Christ, de Bandinelli, IV, 126.  
 » Sculptures, de Montorsoli, IV, 133.  
 » Tombe de l'évêque Marzi-Médicis, par Francesco da San Gallo, IV, 139.  
 » Sculptures, de Jean de Bologne, IV, 166-169.

FLORENCE (*suite*).

- Annunziata: Sculptures, de Francheville, IV, 178.  
 » Bénitier, d'Antonio Susini, IV, 182.  
 » (Cloître), Buste d'Andrea del Sarto, par Caccini, IV, 179.
- La Badia: Autel, de Mino da Fiesole, III, 98.  
 » Tombe Giugni, de Mino da Fiesole, III, 98.  
 » Tombe Ugo, de Mino da Fiesole, III, 98, 110.  
 » Tympan, de Benedetto Buglioni, IV, 48.
- Baptistère: Construction, II, 79.  
 » Porte, d'André de Pise, I, 111-119.  
 » Candélabre pour le cierge pascal, I, 160.  
 » Fonts baptismaux, I, 160.  
 » Première Porte de Ghiberti, II, 50.  
 » Deuxième Porte de Ghiberti, II, 54.  
 » Tombe Jean XXIII, de Donatello, II, 98.  
 » Madeleine, de Donatello, II, 150-156.  
 » Ornaments de la Porte du Sud, par Vittorio Ghiberti, III, 42.  
 » Baptême du Christ, d'Andrea Sansovino, IV, 29.  
 » Prédication de S. Jean, de Rustici, IV, 38.  
 » Décollation de S. Jean, de Danti, IV, 173.  
 » Maître-Autel, de Ticcianti, IV, 220.  
 » Ange, de Spinazzi, IV, 221.
- Le Bertello: Madone, d'Andrea della Robbia, IV, 160.
- Bigallo: Statues, d'Arnoldi, I, 151.  
 » Façade, I, 170.
- Carminé: Monument de Piero Soderini, par Benedetto da Rovezzano, IV, 43.  
 » Bas-reliefs, de Foggini, IV, 220.
- Chartreuse: Pierres tombales, I, 164.  
 » Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 64.  
 » Tombe de l'évêque Bonafede, par Francesco da San Gallo, IV, 139.
- Hôpital des Innocents: Construction, II, 84.  
 » Vierge, de Luca della Robbia, II, 220.  
 » Enfants, par Andrea della Robbia, III, 148.
- Hôpital de Santa Maria Nuova: Madone, d'Andrea della Robbia, III, 174.  
 » Madone, de Verrocchio, III, 214.
- La Miséricorde: Vierge et S. Sébastien, de Benedetto da Majano, III, 137.
- Ognissanti: Tympan, de Giovanni della Robbia, IV, 54.
- Or San Michele: Construction, I, 196.  
 » Vierge, I, 199, 202.  
 » S. Jacques, I, 199, 202.  
 » S. Philippe, par Nanni di Banco, I, 202; II, 23.  
 » Quatre saints, par Nanni di Banco, I, 202; II, 23.  
 » S. Eloi, par Nanni di Banco, I, 202; II, 23.  
 » S. Mare, par Donatello, I, 202; II, 90.  
 » S. Pierre, par Donatello, I, 202; II, 89.  
 » S. Georges, par Donatello, I, 202; II, 91.  
 » S. Jean Baptiste, par Ghiberti, I, 202; II, 64.  
 » S. Mathieu, par Ghiberti, I, 202; II, 65.

FLORENCE (*suite*).

- Or San Michele: S. Etienne, par Ghiberti, I, 202; II, 65.  
 » L'Incrédulité de S. Thomas, par Verrocchio, I, 202; II, 160; III, 204.  
 » S. Jean, par Baccio da Montelupo, I, 198, 202; IV, 37.  
 » S. Lue, par Jean de Bologne, I, 202; IV, 170.  
 » Fenêtres, I, 203.  
 » Tabernacle d'Orcagna, I, 152.  
 » Armoiries, de Luca della Robbia, II, 199, 205, 221, 237.  
 » Vierge et S. Anne, de Francesco da San Gallo, IV, 139.
- La Trinité: Monument Federighi, de Luca della Robbia, II, 196.  
 » Madeleine, de Desiderio da Settignano, III, 76.  
 » Tombe de Francesco Sassetti, par Giuliano da San Gallo, IV, 23.  
 » Autel, de Benedetto da Rovezzano, IV, 45.  
 » Statue de Caccini, IV, 179.
- San Carlo: XIV siècle, I, 204.
- Santa Croce: Madone, d'Arnoldi, I, 151.  
 » Tombe Gaston della Torre, I, 162.  
 » Pierres tombales, I, 164.  
 » Tombe, Andrea de Bardi, I, 165.  
 » S. Louis, de Donatello, II, 95.  
 » Annonciation, de Donatello, II, 107.  
 » Christ, de Donatello, II, 125.  
 » Madone, style de Donatello, II, 142.  
 » Tombe Leonardo Bruni, de Bernardo Rossellino, III, 18.  
 » Armoire de la Sacristie, III, 35.  
 » Monument Carlo Marsuppini, par Desiderio da Settignano, III, 63.  
 » Madone del Latte, d'Antonio Rossellino, III, 88.  
 » Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 99.  
 » Chaire, de Benedetto da Majano, III, 132.  
 » Retable, d'Andrea della Robbia, III, 160.  
 » Madone et Saints, de Giovanni della Robbia, IV, 62.  
 » Mort du Christ, de Bandinelli, IV, 126.  
 » Tombe de Michel-Ange, IV, 176-178.  
 » Tombe de Machiavel, de Spinazzi, IV, 221.  
 » Tombe Lami, de Spinazzi, IV, 221.  
 » Noviciat de Santa Croce, par Michelozzo, II, 158.  
 » (Cloître), Porte, II, 159.  
 » (Cloître), Retable de la Chapelle Vieri-Cagniani, par Andrea della Robbia, III, 151.  
 » Chapelle Pazzi, Construction, II, 77.  
 » Frise d'Anges, II, 115.  
 » Coupole du portique, de Luca della Robbia, II, 206, 237.  
 » Apôtres, de Luca della Robbia, II, 210, 237.  
 » Évangélistes, de Luca della Robbia, II, 211, 237.  
 » Frise d'Anges, par Desiderio da Settignano, III, 69.



FLORENCE (*suite*).

- San Lorenzo: Construction, II, 76.  
 » Cantoria, de Donatello, II, 107.  
 » Sculptures de la Sacristie, de Donatello, II, 110.  
 » Chaires, de Donatello, II, 144.  
 » Lavabo de la Sacristie, III, 22.  
 » Tabernacle, de Desiderio da Settignano, III, 67.  
 » Tombe de Pierre et Jean des Médicis, par Verrocchio, III, 201.  
 » Christ, de Baccio da Montelupo, IV, 37.  
 » Tombes des Médicis, de Michel-Ange, IV, 89.  
 » S. Cosme, de Montorsoli, IV, 130.  
 » S. Damien, de Raphaël da Montelupo, IV, 135.  
 » Statue de Paul Jove, par Francesco da San Gallo, IV, 139.  
 » Crucifix, de Jean de Bologne, IV, 167.  
 » Chapelle des Médicis, statues de Tacca, IV, 183.

San Leonardo in Arcetri: Chaire, XII<sup>e</sup> siècle, I, 51.

S. Marc: Sculptures, de Jean de Bologne, IV, 169.

» de Francheville, IV, 178.

Couvent de S. Marc, par Michelozzo, II, 159.

Santa Maria Nuova: Tympan de la façade, I, 192; II, 172.

» Tabernacle, III, 34.

S.<sup>ta</sup> Maria Novella: Façade, par Alberti, III, 30.

» Madone, de Nino Pisano, I, 147.

» Tombe, de fra Corrado della Penna, I, 179.

» Tombe, de fra Aldobrandino Cavalcanti, I, 179.

» Candélabre, I, 160.

» Tombe Tedice Aliotti, I, 105, 162.

» Christ, de Brunelleschi, II, 72.

» Chaire, de Brunelleschi, II, 85; III, 36.

» Monument Strozzi, de Benedetto da Majano, III, 134.

» Tombe de la Beata Villana, par Bernardo Rossellino, III, 21.

» Tombe d'Antonio Strozzi, par Andrea Ferrucci, IV, 35.

» Lavabo, de Giovanni della Robbia, IV, 50.

» Deux bas-reliefs, de Giovanni dell'Opera, IV, 178.

S.<sup>te</sup> Marie Majeure: Statues, de Caccini, IV, 179.

San Spirito: Deux chapiteaux de la Sacristie, par Andrea Sansovino, IV, 25.

» Autel de la chapelle Corbinelli, par Andrea Sansovino, IV, 25.

» Baldaquin du maître-autel, de Caccini, IV, 179.

» Ange et Tobie, de Giovanni Baratta, IV, 218.

Sant'Ambrogio: Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 110.

SS. Apôtres: Tombe de Bindo Altoviti, par Benedetto da Rovezzano, IV, 44.

» Tabernacle, de Giovanni della Robbia, IV, 52.

FLORENCE (*suite*).

S. Etienne: Martyre de S. Etienne, de Ferdinand Tacca, IV, 220.

Chapelle des Vanchetoni: Buste d'enfant, de Desiderio, III, 70.

» Buste d'enfant, d'Antonio Rossellino, III, 70.

## MUSÉES

Musée du Bargello: Cour intérieure, I, 171.

» Le roi Agilulf, I, 26.

» Ange musicien, I, 76.

» Madone de la Chapelle, I, 151.

» Couronnement d'un empereur, I, 159.

» S. Jean évangéliste, autrefois à Or San Michele, I, 198.

» S. Luc, autrefois à Or San Michele, I, 201.

» Sacrifice d'Abraham, de Ghiberti, II, 48.

» Châsse, de Ghiberti, II, 62.

» Sacrifice d'Abraham, de Brunelleschi, II, 72.

» David en marbre, de Donatello, II, 93.

» Marzocco, de Donatello, II, 110.

» Buste en bronze, de Donatello, II, 116.

» Niccolo da Uzzano, II, 117.

» David en bronze, de Donatello, II, 118.

» Cupidon, de Donatello, II, 119.

» S. Jean, bas-relief de Donatello, II, 125.

» S. Jean Baptiste, en marbre, de Donatello, II, 125.

» Crucifiement, de Donatello, II, 150.

» Madone en terre-cuite, style de Bicci di Lorenzo, II, 173.

» Bas-reliefs, de Luca della Robbia, II, 188.

» Vierge aux roses, de Luca della Robbia, II, 220, 235.

» Madone de San Pierino, de Luca della Robbia, II, 221, 236.

» Vierge à la pomme, de Luca della Robbia, II, 223.

» Vierge avec l'enfant au maillot, de Luca della Robbia, II, 224.

» Combat de cavaliers, de Bertoldo, III, 43.

» Lamentation aux pieds du Christ, de Bertoldo, III, 45.

» Arion, de Bertoldo, III, 45.

» Buste de femme, de Desiderio da Settignano, III, 72.

» Buste de Battista Sforza, III, 74.

» S. Jean, d'Antonio Rossellino, III, 83.

» Nativité, d'Antonio Rossellino, III, 86.

» Madone, d'Antonio Rossellino, III, 88.

» Buste de Matteo Palmieri, d'Antonio Rossellino, III, 90.

» Buste, de Francesco Sassetti, III, 91.

» Madones, de Mino da Fiesole, III, 111.

FLORENCE (*suite*).

- Musée du Bargello: Buste Rinaldo della Luna, de Mino da Fiesole, III, 113.
- » Buste de Pierre des Médicis, de Mino da Fiesole, III, 114.
- » Buste de Jean des Médicis, de Mino da Fiesole, III, 114.
- » Buste de jeune femme, de Mino da Fiesole, III, 114.
- » Buste d'Aurélien, de Mino da Fiesole, III, 114.
- » Foi, de Civitali, III, 119.
- » Tête de Christ, de Civitali, III, 123.
- » S. Jean Baptiste, de Benedetto da Majano, III, 132.
- » La Justice, de Benedetto da Majano, III, 132.
- » Enfants porte-flambeaux, de Benedetto da Majano, III, 133.
- » Buste de Pietro Mellini, de Benedetto da Majano, III, 138.
- » Buste de Machiavel, III, 140.
- » Médaillon du duc Sforza, III, 142.
- » Médaillon du duc Frédéric d'Urbino, III, 142.
- » Madones, d'Andrea della Robbia, III, 152, 157, 172.
- » Hercule étouffant Antée, par Pollaiuolo, III, 195.
- » Buste de jeune seigneur, par Pollaiuolo, III, 196.
- » Buste de Charles VIII, par Pollaiuolo, III, 196.
- » David, de Verrocchio, III, 202.
- » Bas-reliefs de la tombe de Francesca Tornabuoni, de Verrocchio, III, 203.
- » Madone, de Verrocchio, III, 214.
- » Buste de femme, de Verrocchio, III, 215.
- » Buste de jeune homme, de Verrocchio, III, 215.
- » Vierge, d'Andrea Ferrucci, IV, 35.
- » Cheminée du palais Borgherini, par Benedetto da Rovezzano, IV, 43.
- » Châsse de S. Gualbert, par Benedetto da Rovezzano, IV, 44.
- » Stalles, par Benedetto da Rovezzano, IV, 45.
- » Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 58, 60.
- » Tête de Faune, attribuée à Michel-Ange, IV, 72.
- » Martyre de S. André, de Michel-Ange, IV, 78.
- » Les Centaures, de Michel-Ange, IV, 72.
- » Le Bacchus, de Michel-Ange, IV, 73.
- » Madone, de Michel-Ange, IV, 79.
- » Apollino, de Michel-Ange, IV, 84.
- » Brutus, de Michel-Ange, IV, 87.
- » La Victoire, de Michel-Ange, IV, 102.
- » Adonis, de Michel-Ange, IV, 90.

FLORENCE (*suite*).

- Musée du Bargello: Bacchus, de Jacopo Sansovino, IV, 106.
- » Tabernacle, de Jacopo Sansovino, IV, 110.
- » Adam et Eve, de Bandinelli, IV, 125.
- » Buste de Cosme I, de Bandinelli, IV, 126.
- » Statuettes en bronze, de Bandinelli, IV, 126.
- » Buste de Michel-Ange, par Daniel de Volterre, IV, 138.
- » Madone, de Pierino da Vinci, IV, 146.
- » Deux Esquisses pour le Persée, de Cellini, IV, 151.
- » Buste de Cosme I, de Cellini, IV, 152.
- » Chien, de Cellini, IV, 152.
- » La Vertu enchaînant le Vice, de Jean de Bologne, IV, 165.
- » Mercure, de Jean de Bologne, IV, 166.
- » L'Architecture, de Jean de Bologne, IV, 169.
- » Petits bronzes, de Jean de Bologne, IV, 169.
- » Sculptures, de Danti, IV, 174.
- » Candélabre, de Valerio Cioli, IV, 176.
- » Actéon changé en cerf, de Francesco Mosca, IV, 177.
- » Statuette équestre, de Tacca, IV, 184.
- » Buste de Costanza Buonarelli, du Bernin, IV, 216.
- Musée du Dôme: Santa Reparata, Christ, I, 127.
- » Madone de l'ancienne façade du Dôme, I, 181.
- » Annonciation, I, 196.
- » Autel d'argent du Baptistère, I, 208; III, 189, 204, 218, 219.
- » S. Jean Baptiste, de Michelozzo, II, 164.
- » Cantoria, de Donatello, II, 104.
- » Cantoria, de Luca della Robbia, II, 184, 235.
- » Tympan, de Luca della Robbia, II, 216, 237.
- » Buste de Brunelleschi, III, 36.
- » Madone, de Pagno di Lapo Portigiani, III, 46.
- » Madone, d'Agostino di Duccio, III, 59.
- » Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 156.
- » Croix de l'Autel du Baptistère, de Pollaiuolo, III, 187.
- Musée des Uffizi: Dessins, de Donatello, III, 225.
- » de Luca della Robbia, III, 226.
- » de Pollaiuolo, III, 226.
- » de Verrocchio, III, 227.
- » d'un Tabernacle, III, 228.
- » de la Tombe de Jules II, par Michel-Ange, IV, 89.
- Académie des Beaux-Arts: Madone, d'Andrea della Robbia, III, 175.
- » Résurrection, d'Andrea della Robbia, III, 180.



FLORENCE (*suite*).

- Académie des Beaux-Arts: Madone della Cintola, Andrea della Robbia, III, 181.  
 » David, de Michel-Ange, IV, 76.  
 » S. Mathieu, de Michel-Ange, IV, 82.

Musée archéologique: Piédestal de l'Idolino, III, 42.

Gallerie Buonarroti: Vierge, de Michel-Ange, IV, 79.

- » Deux Esquisses pour le David, de Michel-Ange, IV, 77.

## PALAIS

Palais de la Seigneurie: Porte de la Salle de l'Audience, par Benedetto da Majano, III, 131.

- » Boiserie de la Porte de la Salle de l'Audience, par Benedetto da Majano, III, 142.

» Amour, de Verrocchio, III, 203.

» Hercule et Cacus, de Bandinelli, IV, 120.

» Statues de la Salle des Cinq-cents, de Bandinelli, IV, 124.

» Décoration du Cortile, IV, 145.

» Les Travaux d'Hercule, de Vincenzo de' Rossi, IV, 175.

Palais Riccardi: Construction, II, 157.

- » Médallions, de Donatello, II, 118.

» Statues de l'ancienne façade du Dôme de Florence, I, 181.

Palais Pitti: Construction, II, 85.

- » Stucs, de Novelli, IV, 220.

» Renommées, de Spinazzi, IV, 221.

» Fontaine, style de Donatello, II, 110.

» Quatre Esclaves, de Michel-Ange (grotte Buontalenti), IV, 82.

» Statues, de Bandinelli (grotte Buontalenti), IV, 126.

» Vénus, de Jean de Bologne (grotte Buontalenti), IV, 169.

» Paris enlevant Hélène, de Vinc. de' Rossi (grotte Buontalenti), IV, 175.

» Fontaine de l'Isolotto, de Jean de Bologne (Jardins Boboli), IV, 165.

» Fontaine, de Stoldo Lorenzi (Jardins Boboli), IV, 177.

» Statue de l'Abondance, de Tacca (Jardins Boboli), IV, 183.

Palais Gondi, par Giuliano da San Gallo, IV, 23.

Palais Martelli: Sculptures, de Donatello, II, 123.

- » Buste d'enfant, de Desiderio da Settignano, III, 71.

Palais Pazzi (aujourd'hui Quaratesi): Construction, II, 85.

- » Armoiries, de Luca della Robbia, II, 202.

Palais Rucellai, par Alberti, II, 31.

Palais Strozzi: Construction, par Benedetto da Majano, III, 142.

- » Buste de Marietta Strozzi, III, 75.

Palais du marquis Carlo Viviani della Robbia: Madone, de Luca della Robbia, I, 224.

Collection della Bordella: Buste de S. Jean, de Mino da Fiesole, III, 115.

Società Colombaria: Buste dit de Machiavel, III, 141.

FLORENCE (*suite*).

Casa Sorbi: Annonciation, de Giovanni della Robbia, IV, 60.

Château de Vincigliata: Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 60, 63.

## RUES ET PLACES

Place de la Seigneurie: Marzocco, de Donatello, II, 110.

- » Fontaine, d'Ammanati, IV, 159.

» Statue de Cosme I, par Jean de Bologne, IV, 170.

Loggia dei Lanzi: Judith, de Donatello, I, 120.

- » Persée, de Cellini, IV, 151.

» L'Enlèvement de la Sabine, de Jean de Bologne, IV, 168.

» Hercule et le Centaure, de Jean de Bologne, IV, 168.

Loggia San Paolo: Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, I, 179.

Place S. Laurent: Monument de Jean des Bandes noires, par Bandinelli, IV, 123.

Place de l'Annunziata: Statue de Ferdinand I, par Jean de Bologne, IV, 170, 182.

- » Deux Fontaines, de Tacca, IV, 184.

Place S. Jean: Buste d'enfant, d'Antonio Rossellino, III, 83.

Pont de la Trinité: Deux Statues, de Caccini, IV, 179.

- » Statue, de Landini, IV, 195.

Façade des Uffizi: Statue de Cosme I, par Jean de Bologne, IV, 171.

Façade du Mont de Piété: Pietà, par Andrea della Robbia, I, 172.

Viale del Poggio Imperiale: Statues de l'ancienne façade du Dôme, I, 181.

Via Pietra Piana: Madone, style de Donatello, II, 143.

Via dell'Agnolo: Madone, de Luca della Robbia, II, 222, 236, 237.

Via Cavour: Tabernacle du palais Panciatichi, III, 75.

Via della Forca: Madone, style de Mino da Fiesole, III, 111.

Via della Scala: Madone, d'Andrea della Robbia, III, 181.

Via di Capaccio: Armoiries, III, 223.

Via Nazionale: Tabernacle, de Giovanni della Robbia, IV, 62.

## ENVIRONS

San Miniato: Chaire, du <sup>xiii</sup>e siècle, I, 57.

- » Chapelle du crucifix, de Michelozzo, II, 159.

» » terres-cuites de L. della Robbia, II, 194, 235, 237.

- » Christ, de Luca della Robbia, II, 195.

» Chapelle Portogallo. Voûte, par Luca della Robbia, II, 197.

» Tombe Portogallo, par Antonio Rossellino, III, 77.

Villa di Castello: Sculptures, de Tribolo, IV, 143.

- » » d'Ammanati, IV, 158.

» » de Ant. Lorenzi, IV, 177.

La Petraja: Sculptures, de Tribolo, IV, 144.

- » Vénus, de Jean de Bologne, IV, 169.

Couvent delle Quete: Terres-cuites, des della Robbia, IV, 39.

## FAENZA.

- Cathédrale: Monument S. Savino, par Benedetto da Majano, III, 128.  
Musée: S. Jérôme, I, 136.  
» Buste d'enfant, d'Antonio Rossellino, III, 72.

## FERRARE.

- Cathédrale: Madone, de Jacopo della Quercia, II, 31.  
» Madone de la façade, III, 244.  
» Statues du maître-autel, par Baroncelli, III, 244.  
Église S. George: Tombe Roverella, par Antonio Rossellino, III, 82.

## FIESOLE.

- Cathédrale: Retable, par Mino da Fiesole, III, 96.  
» Tombe Salutati, par Mino da Fiesole, III, 96.  
» Retable, par Andrea Ferrucci, IV, 35.  
La Badia: Construction, II, 84.  
» Chaire du réfectoire, III, 41.  
Sant'Ansano: Vierge, d'Andrea della Robbia, III, 153.  
» Visitation, par Giov. della Robbia, IV, 60.  
S.te Marie: Crucifix, d'Andrea della Robbia, III, 180.

## FOIANO.

- Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 170.

## FORLÌ.

- S. Girolamo: Tombe de Barbara Manfredi, III, 218.

## GALLICANO.

- Terres-cuites, des della Robbia, IV, 53.

## GÈNES.

- Cathédrale: Chapelle S. Jean, III, 123, 245.  
» Statues, de Civitali, III, 123.  
» » d'Andrea Sansovino, IV, 30.  
» » de Francheville, IV, 178.  
S.te Marie de Carignan: Crucifix, de Tacca, IV, 185.  
S. Marc: Sculptures, de Montorsoli, IV, 131.  
Palais Doria: Sculptures, de Montorsoli, IV, 131.  
Palais de l'Université: Sculptures, de Jean de Bologne, IV, 166.

## GRADARA.

- Requete, d'Andrea della Robbia, III, 155.

## GROPPOLI.

- Chaire, XII<sup>e</sup> siècle, I, 51.

## GUASTALLA.

- Statue de Ferrante Gonzaga, par Leone Leoni, IV, 156.

## IMPRUNETA.

- Tabernacles, de Luca della Robbia, II, 160-205, 207, 223, 237.  
Crucifix, de Jean de Bologne, IV, 167.

## LAMMARI.

- Fonts baptismaux, de Civitali, III, 123.

## LAMPORECCHIO.

- Visitation, de Giovanni della Robbia, IV, 60.

## LILLE.

- Musée: Festin d'Hérode, de Donatello, I, 114.  
» Tête de cire, école de Léonard, IV, 22.

## LIVOURNE.

- Statue de Ferdinand I, par Giovanni dell'Opera, IV, 178.  
» Piédestal, par Tacca, IV, 183.

## LONDRES.

- South Kensington: Christ pleuré par les Anges, de Donatello, II, 132.  
» Remise des clefs à S. Pierre, de Donatello, II, 102.  
» Armoiries, de Luca della Robbia, II, 103.  
» Les Mois, II, 217.  
» Adoration des bergers, style della Robbia, II, 233.  
» Buste de Giovanni di San Miniato, par Antonio Rossellino, III, 89.  
» Adoration des Mages, par Andrea della Robbia, III, 165.  
» Madone, école d'Andrea della Robbia, III, 174.  
» Esquisse prétendue de la Tombe For-  
teguerra, de Verrocchio, III, 207.  
» S. Jérôme, faussement attribué à Ver-  
rocchio, III, 209.  
» Esquisse prétendue d'un bas-relief de  
la Cantoria, de Luca della Robbia,  
III, 209.  
» Nativité de S. Jean, faussement at-  
tribué à Ghiberti, III, 210.  
» Combat d'hommes nus, faussement  
attribué à Pollaiuolo, III, 211.  
» Cupidon, attribué à Michel-Ange,  
IV, 77.  
» Madone, de Michel-Ange, IV, 79.  
Musée d'Oxford: Madone Drury Fortnum, II, 225.  
Westminster: Tombe d'Henri VII, par Torrigiano, IV, 40.

## LORETTE.

- Santa Casa: Sculptures, d'Andrea Sansovino, IV, 33.  
» » de Bandinelli, IV, 119.  
» » de Raphaël da Montelupo, IV,  
134.  
» » de Simone Mosca, IV, 137.  
» » de Tribolo, IV, 142.

## LUCQUES.

- Cathédrale: Façade, I, 53.  
» » bas-reliefs de Nicolas de Pise, I, 75.  
» Tombe Ilaria del Carretto, de Jacopo della  
Quercia, II, 33.  
» Tombe Pietro di Noceto, de Civitali, III, 118.  
» Deux Anges, de Civitali, III, 119.  
» Chœur, Chaire, Bénitier, de Civitali, III, 119.  
» Chapelle du Volto Santo, de Civitali, III, 119.  
» Autel de S. Regulus, de Civitali, III, 121.  
» Madone, de Civitali, III, 123.  
» Monument Bertini, de Civitali, III, 123.  
» Autel, de Jean de Bologne, IV, 167.  
San Salvatore: Sculptures de Biduino, I, 50.



LUCQUES (*suite*).

- San Frediano: Rctable Trenta, de Jacopo della Quercia, II, 36.  
 » Annonciation, de Giovanni della Robbia, IV, 60.  
 Musée: Annonciation, de Civitali, III, 122.  
 » Ecce homo, de Civitali, III, 123.  
 » Tombe Silao, de Civitali, III, 123.

## LYON.

- Musée: Annonciation, I, 148.  
 » Madone, d'Antonio Rossellino, III, 88.  
 Collection Aynard: Madone, d'Agostino di Duccio, III, 59.

## MADRID.

- Escorial: Christ, de Cellini, IV, 152.  
 » Retable de la chapelle, par Leone Leoni, IV, 156.  
 » Monument de Charles-Quint, par Pompeo Leoni, IV, 157.  
 » Crucifix, de Tacca, IV, 186.  
 Musée du Prado: Sculptures, de Leone Leoni, IV, 154.  
 Statue équestre de Philippe III, par Jean de Bologne, IV, 171, 183.  
 » de Philippe IV, de Tacca, IV, 184.

## MESSINE.

- Sculptures, de Montorsoli, IV, 131.  
 Statue de don Juan d'Autriche, par Calamec, IV, 176.

## MILAN.

- Cathédrale: Tombe du marquis de Marignan, par Leone Leoni, IV, 156.  
 S. Eustorgio: Châsse de S. Pierre, par Balduccio, I, 96.  
 » Chapelle Portinari, par Michelozzo, II, 166.  
 » Châsse des rois Mages, III, 242.  
 » Maître-Autel, III, 242.  
 Château Ducal, III, 242.  
 Hôpital, par Filarète, III, 28.  
 Musée: Portes du palais Médicis, de Michelozzo, II, 165.  
 » Porte du Corso Magenta, II, 166.

## MODENE.

- Cathédrale: Quatre bas-reliefs de la façade, par Agostino di Duccio, III, 59.  
 Musée: Buste du duc d'Este, par le Bernin, IV, 216.

## MONTEPULCIANO.

- Cathédrale: Monument Aragazzi, de Michelozzo, II, 161.  
 Oratoire de la Miséricorde: Autel, d'Andrea della Robbia, III, 161.

## MONTE SAN SAVINO.

- Terres-cuites, de Sansovino, IV, 24.

## NAPLES.

- Santa Chiara: Tombe du roi Robert, I, 163; III, 234.  
 Corpus Domini: Sculptures, de Tino di Camaino, I, 105.  
 Santa Maria Donna Regina: Sculptures, de Tino di Camaino, I, 105.  
 San Giovanni a Carbonara: Tombe du roi Ladislas, III, 235.  
 San Nilo: Tombe Brancacci, de Donatello, II, 100, 157.

NAPLES (*suite*).

- Santa Maria del Parto: Tombe du poète Sannazar, par Montorsoli, IV, 131.  
 Monte Oliveto: Tombe de Marie d'Aragon, par Antonio Rossellino, III, 81, 135.  
 » La Nativité, bas-relief par Antonio Rossellino, III, 85.  
 » Retable, par Benedetto da Majano, III, 136.  
 S. Janvier: Statues du trésor, par Finelli, IV, 218.  
 Arc de triomphe, d'Alphonse d'Aragon, III, 223.  
 Porta Capuana, par Giuliano da San Gallo, III, 223.  
 Musée: Tête de cheval, de Donatello, II, 135.  
 » Buste du pape Paul III, par G. della Porta, IV, 139.

## NOTO.

- Église du Crucifix: Vierge, de Laurana, III, 74.

ORVIETO. *S. To*

- Cathédrale: Tombe du cardinal de Braye, par Arnolfo di Lapo, I, 87.  
 » Bas-reliefs de la façade, I, 131-142.  
 » Autel, de Raphaël da Montelupo, IV, 136.  
 » Autel, sculptures décoratives, de Simone Mosca, IV, 137.  
 » S. Mathieu, de Jean de Bologne, IV, 170.  
 » La Visitation, de Francesco Mosca, IV, 176.  
 Musée du Dôme: Madone, de Jean de Pise, I, 90.

## PADOUE.

- Madone de l'Arena, de Jean de Pise, I, 90.  
 Gattamelata, de Donatello, I, 126.  
 S. Antoine: Autel de Donatello, I, 126.  
 » Bas-relief, de Bellano, III, 49.  
 Eremitani: Autel, de Giovanni de Pise, III, 49.  
 » Tombe Benavides, par Ammanati, IV, 158.  
 Servi: Monument de Castro, de Bellano, III, 49.  
 San Francesco: Monument Roccabella, de Bellano, III, 49.

## PALERME.

- Cathédrale: Vierge, de Laurana, III, 74.  
 Musée: Buste d'enfant, de Laurana, III, 74.

## PARIS.

- Cathédrale, I, 23, 145, 147, 148, 154.  
 Musée du Louvre: Annonciation (école pisane), I, 148.  
 » Vierge, de Jacopo della Quercia, II, 44.  
 » Madone, style de Donatello, II, 140.  
 » Madone, style de Donatello, II, 141.  
 » Buste Goupil, II, 143.  
 » Madones, style Luca della Robbia, II, 233.  
 » Plaquette, style de Filarète, III, 28.  
 » Portrait de femme inconnue, III, 74.  
 » Buste de Béatrix d'Este, III, 75.  
 » Madone, d'Ant. Rossellino, III, 88.  
 » Frise, de Mino da Fiesole, III, 103.  
 » Frise, de Dalmata, III, 103.  
 » Buste de Filippo Strozzi, par Benedetto da Majano, III, 140.  
 » Madeleine entourée de chérubins, III, 223.

PARIS (*suite*).

- Musée du Louvre: Deux Esclaves, de Michel-Ange, IV, 80, 81.  
 » Cybèle, de Tribolo, IV, 142.  
 » Nymphé, de Cellini, IV, 149.  
 » Esclaves, de Francheville, IV, 179.  
 Musée de Cluny: Autel (autrefois à Bâle), XIII<sup>e</sup> siècle, I, 23.  
 » Ange de la collection Timbal, I, 148.  
 » Retable de Poissy, I, 205.  
 » Terres-cuites, de Luca della Robbia, II, 198.  
 » Madone, d'Andrea della Robbia, III, 153.  
 Cabinet des Médailles: Ivoire byzantin, I, 23.  
 Collection Dreyfus: Buste d'enfant, de Desiderio de Settignano, III, 71.  
 » Buste de Béatrix d'Aragon, III, 75.  
 » Apôtres, de Mino da Fiesole, III, 111.  
 » Vierge, de Mino da Fiesole, III, 111.  
 » Buste Diotisalvi Nerone, de Mino da Fiesole, III, 113.  
 » Buste de femme, de Verrocchio, III, 215.  
 Collection André: Buste de femme, III, 75.  
 » Vertus, de la Tombe de Francesca Tornabuoni, par Verrocchio, III, 204.

## PAVIE.

- Chartreuse: Retable, I, 209.  
 Cathédrale: I, 38.  
 » Châsse de Sant'Agostino, III, 242.

## PERETOLA.

- Tabernacle, de Luca della Robbia, II, 189, 235, 236; III, 34.

## PÉROUSE.

- Fontaine, de Nicolas de Pise, I, 79.  
 Cathédrale: Chaire, par Pagno di Lapo Portigiani, III, 47.  
 S. Dominique: Tombe du cardinal de Braye, par Jean de Pise, I, 93.  
 San Bernardino: Façade, par Agostino di Duccio, III, 54.  
 Porte, par Agostino di Duccio, III, 60.  
 S. Pierre: Retable, par Mino da Fiesole, III, 99.  
 Statue du pape Jules III, par Danti, IV, 174.

## PESCIA.

- Église de la Madone, style de Buggiano, III, 35.  
 Église S. François: Chapelle Cardini, style de Buggiano, III, 35.  
 Cathédrale: Tombe de Balthasar Turini, par Raphaël da Montelupo, IV, 136.

## PIENZA.

- Edifices construits par Bernardo Rossellino, III, 24.

## PISE.

- Cathédrale: Porte de bronze, de Bonanno, I, 30.  
 » Colonne de la Porte majeure, I, 38.  
 » Chaire, par Jean de Pise, I, 88.  
 » Sculptures, de Stagio Stagi, IV, 146.

PISE (*suite*).

- Cathédrale: Crucifix, de Jean de Bologne, IV, 167.  
 » Autel du S. Sacrement, de Francesco Mosca, IV, 177.  
 » Autel de S. Ranieri, de Francesco Mosca, IV, 177.  
 » Ange, de Stoldo Lorenzi, IV, 177.  
 » Lustre, de Battista Lorenzi, IV, 177.  
 » Portes de bronze de la façade, IV, 179, 180.  
 » Crucifix, de Tacca, IV, 186.  
 Palais des Cavalieri: Statues, de Stoldo Lorenzi, IV, 177.  
 » Buste de Cosme II, de Tacca, IV, 186.  
 Statue de l'Abondance, de Pierino da Vinci, IV, 146.  
 Statue de Ferdinand I relevant la ville de Pise, par Francheville, IV, 179.  
 Baptistère: Fonts baptismaux, XIII<sup>e</sup> siècle, I, 57.  
 » Chaire, par Nicolas de Pise, I, 71.  
 » Madone de la façade, par Jean de Pise, I, 90.  
 Campo Santo: Madone, I, 90.  
 » Sculptures de la façade, I, 93.  
 » Tombe d'Henri VII, par Tino di Camaino, I, 105.  
 » Tombe Ligo Ammanati, I, 106.  
 » Autel, de Tommaso Pisano, I, 151.  
 » Buste d'Isotta de Rimini, III, 75.  
 » Assomption, de Giovanni della Robbia, IV, 59.  
 San Martino: Façade, I, 54.  
 Santa Maria della Spina: Madone, de Nino Pisano, I, 147.  
 » Chœur, III, 36.  
 » Annonciation, de Stoldo Lorenzi, IV, 177.  
 S.<sup>te</sup> Catherine: Tombe Saltarelli, I, 148.  
 » Annonciation, I, 148.  
 Musée: Annonciation, I, 148.

## PISTOIA.

- Cathédrale: Madone, d'Andrea della Robbia, III, 173.  
 » Voûte du portique, d'Andrea della Robbia, III, 175.  
 » Fonts baptismaux, d'Andrea Ferrucci, IV, 35.  
 » Monument de Cino di Sinibaldi, par Cellino di Nese, I, 106.  
 » Autel d'argent, I, 205.  
 » deux figures, de Brunelleschi, II, 73.  
 » Tombe Forteguerra, par Verrocchio, III, 206.  
 » La Charité, par Lorenzetto, IV, 147.  
 » Tombe de l'évêque Donato Medici, III, 139.  
 Sant'Andrea: Chaire, par Jean de Pise, I, 87.  
 » Sculptures du portail, par Gruamons, I, 49.  
 San Bartolommeo: Sculptures du portail, par Rodolfo, I, 49.  
 » Chaire, de Guido de Côme, I, 52.  
 San Giovanni Fuorcivitas: Sculptures, de Gruamons, I, 49.  
 » Visitation, d'Andrea della Robbia, III, 164.  
 » Chaire, de fra Guglielmo, I, 85.  
 S.<sup>te</sup> Marie des Anges: Crucifix, de Tacca, IV, 185.  
 S. Dominique: Tombe Lazzeri, par Bernardo Rossellino, III, 21, 82, 175.



PISTOIA (*suite*).

- Hôpital del Ceppo : Terres-cuites, de Giovanni della Robbia, IV, 64.  
 Madonna dell'Umiltà : Anges de Tacca, IV, 186.

## PLAISANCE.

- Statues équestres des Farnèse, de Mocchi, IV, 219.

## POPPI.

- Terres-cuites, des della Robbia, IV, 58.

## PRATO.

- Cathédrale : Madone, de Jean de Pise, I, 90.  
 » Chaire extérieure, de Donatello, II, 102, 157.  
 » Grille de la Chapelle de la Vierge, III, 49.  
 » Chaire, par Antonio Rossellino et Mino da Fiesole, III, 83, 100.  
 » Crucifix, de Tacca, IV, 185.  
 » Madone dell'Ulivo, par Benedetto da Majano, III, 130.  
 » Madone, d'Andrea della Robbia, III, 157.  
 Oratoire de la Madone del Buon Consiglio : Madone, d'Andrea della Robbia, III, 156.  
 Madone delle Carceri : Construction, par Giuliano da San Gallo, III, 167.  
 » Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 167.  
 San Niccolo da Tolentino : Lavabo, de Giovanni della Robbia, IV, 55.  
 Palais Novellucci : Dragons, de Tacca, IV, 185.

## RAGUSE.

- Palais de l'Université, de Michelozzo, II, 167.

## RIMINI.

- Temple des Malatesta : Construction, d'Alberti, III, 29.  
 » Sculptures, de Ciuffagni, II, 178.  
 » Sculptures, de Simone Ferrucci, III, 40.  
 » Sculptures, d'Agostino di Duccio, III, 52.

## ROME.

- Ara Coeli : Tombe Crivelli, de Donatello, II, 102.  
 » Tombe du cardinal de' Vincenti, style d'Andrea Sansovino, IV, 32.  
 Chiesa nuova : S. Philippe de' Neri, par l'Algarde, IV, 199.  
 Minerve : Monument Tornabuoni, de Mino da Fiesole, III, 109.  
 » S. Sébastien, III, 237.  
 » Christ, de Michel-Ange, IV, 85.  
 » Tombes de Léon X et de Clément VII, par Bandinelli, IV, 122.  
 » Statue de Léon X, par Raphaël da Montelupo, IV, 135.  
 Panthéon : Vierge, de Lorenzetto, IV, 147.  
 SS. Apôtres : Monument Riario, de Mino da Fiesole, III, 108.  
 S. Augustin : Madone, d'Andrea Sansovino, IV, 32.  
 » Madone, de Jacopo Sansovino, IV, 107.  
 S.<sup>te</sup> Bibbiana : Statue de S.<sup>te</sup> Bibbiana, par le Bernin, IV, 207.

ROME (*suite*).

- S.<sup>te</sup> Cécile : Tombe Forteguerra, de Mino da Fiesole, III, 108.  
 S. Jean de Latran : Portes de bronze, <sup>xiii</sup>e siècle, I, 31.  
 » S. Jean, II, 125.  
 » Tombe de Martin V, par Simone Ghini, III, 39.  
 S. Jean des Florentins : S. Jean Baptiste, III, 237.  
 S. Marc : Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 107.  
 S.<sup>te</sup> Marie de la Paix : Sculptures, de Simone Mosca, IV, 136.  
 » Deux apôtres, de Vincenzio de' Rossi, IV, 175.  
 S.<sup>te</sup> Marie de Lorette : S.<sup>te</sup> Cécile, de Finelli, IV, 218.  
 S.<sup>te</sup> Marie de la Victoire : S.<sup>te</sup> Thérèse, du Bernin, IV, 207.  
 » Ange apparaissant à S. Joseph, de Domenico Guidi, IV, 218.  
 S.<sup>te</sup> Marie du Peuple : Monument du cardinal Cristoforo della Rovere, III, 109.  
 » Tombe du cardinal Basso, par Andrea Sansovino, IV, 30.  
 » Tombe du cardinal Sforza, par Andrea Sansovino, IV, 30.  
 » Chapelle Chigi, sculptures, de Lorenzetto, IV, 147.  
 » Chapelle Chigi, statues du Bernin, IV, 208.  
 » Anges, du Bernin, IV, 209.  
 S.<sup>te</sup> Marie de Transtévère : Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 107.  
 S.<sup>te</sup> Marie Majeure : Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 94, 104.  
 » Tombe du pape Clément IX, de Domenico Guidi, IV, 218.  
 S. Paul : Portes de bronze, <sup>xiii</sup>e siècle, I, 31.  
 » Ciborium, d'Arnolfo di Lapo, I, 87.  
 San Pietro in Montorio : Deux tombeaux, par Ammannati, IV, 158.  
 » S. François, de Francesco Baratte, IV, 218.  
 S. Pierre : Autel, de Donatello, II, 101.  
 » Portes, de Filarète, III, 25.  
 » Tombe de Sixte IV, par Pollaiuolo, III, 190.  
 » Tombe d'Innocent VIII, par Pollaiuolo, III, 193.  
 » La Pietà, de Michel-Ange, IV, 75.  
 » Tombe du pape Paul III, par G. della Porta, IV, 138.  
 » Tombe du pape Léon XI, par l'Algarde, IV, 200.  
 » Attila, par l'Algarde, IV, 200.  
 » Sculptures, du Bernin, IV, 209.  
 » S.<sup>te</sup> Hélène, de Bolgi, IV, 219.  
 » S.<sup>te</sup> Véronique, de Mocchi, IV, 219.  
 Grotte vaticane : Sculptures, de Mino da Fiesole, III, 94.  
 » Fragments de la tombe du pape Paul II, de Mino da Fiesole, III, 102.  
 S. Pierre-ès-liens : Tombe de Jules II, de Michel-Ange, IV, 83.  
 » Tombe de Jules II, sculptures de Raphaël da Montelupo, IV, 135.  
 S. Sylvestre, au Quirinal : Statues, de l'Algarde, IV, 199.

ROME (*suite*).

- Ministère de la marine (ancien Cloître de S. Augustin):  
 Monument Ammanati, par Mino da Fiesole, III, 109.  
 Musée du Capitole: Buste de Michel-Ange, par Daniel de Volterre, IV, 138.  
 Museo civico: Bas-reliefs, de Mino da Fiesole, III, 94.  
 Musée du Vatican: Bas-reliefs, de Pierino da Vinci, IV, 146.  
 Palais Rondanini: Pietà, de Michel-Ange, IV, 100.  
 Place Navone: Fontaine, du Bernin, IV, 213.  
 Pont S. Ange: S. Pierre, de Lorenzetto, IV, 147.  
 Villa Borghese: Sculptures, du Bernin, IV, 206.

## SAN GIMIGNANO.

- Cathédrale: Chapelle de Santa Fina, par Giuliano da Majano, III, 129.  
 » Autel de Santa Fina, par Benedetto da Majano, III, 129.  
 Sant'Agostino: Autel de San Bartolo, par Benedetto da Majano, III, 137.

## SAN MEDARDO IN ARCEVIA.

- Autel, de Giovanni della Robbia, IV, 61.

## SAN MINIATO AL TEDESCO.

- Monument Chellini, de Pagno di Lapo Portigiani, III, 47.

## SAN STEFANO IN PANE.

- Autel, de Giovanni della Robbia, IV, 63.

## SANTA FIORA.

- Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 168.

## SANTA MARIA A RIPA.

- S.<sup>te</sup> Lucie, de Giovanni della Robbia, IV, 63.

## SARZANA.

- Autel, de Leonardo Riccomanni, IV, 146.

## SAVONE.

- Visitation, du Bernin, IV, 208.

## SÉVILLE.

- Sculptures, de Torrigiano, IV, 40.

## SIENNE.

- Dôme: Bas-relief du <sup>xiii</sup>e siècle, I, 51.  
 » Chaire, I, 72.  
 » Façade, I, 103, 132.  
 » Tombe Petroni, I, 162.  
 » Portes, I, 191.  
 » Tombe de l'évêque Pecci, de Donatello, II, 98.  
 » Madone, de Donatello, II, 137.  
 » S. Jean Baptiste, de Donatello, II, 150.  
 » Tabernacle du Maître-Autel, de Vecchietta, III, 50.  
 » Bénitiers, de Federighi, III, 50.  
 » Autel Piccolomini, IV, 76.  
 » Statues, du Bernin, IV, 208.  
 Loggia de' Nobili, par Federighi, III, 50.  
 Palais Piccolomini, de Bernardo Rossellino, III, 24.  
 Fonte Gaia, II, 34.  
 Baptistère: Fonts baptismaux, II, 39.

SIENNE (*suite*).

- Baptistère: Fonts, bas-reliefs, de Ghiberti, II, 61.  
 » Fonts, bas-reliefs, de Donatello, II, 97.  
 Hôpital della Scala: Christ, de Vecchietta, III, 50.  
 San Domenico: Ciborium, de Benedetto da Majano, III, 135.  
 Couvent de l'Observance: Le Couronnement de la Vierge, d'Andrea della Robbia, III, 158.

## S. PÉTERSBOURG.

- Musée: Enlèvement de Déjanire, de Jean de Bologne, IV, 168.

## STIA.

- Madone, d'Andrea della Robbia, III, 174.

## TOLENTINO.

- S. Nicolas: Porte, de Nanni di Bartolo, II, 176.

## TURIN.

- Armeria: Epée, de Donatello, II, 123.  
 Musée: Madone, de Desiderio da Settignano, III, 75.

## URBINO.

- Tympan de San Domenico, par Luca della Robbia, II, 195, 219, 236.  
 Porte de San Domenico, par Maso di Bartolommeo, III, 48.

## VARRAMISTA.

- Retable, d'Andrea della Robbia, III, 175.

## VENISE.

- S. Marc: Portes de la Sacristie, de Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 » Bas-reliefs, IV, 110.  
 Palais Ducal: Chapiteaux, III, 239.  
 » Jugement de Salomon, III, 239.  
 » Madone de la Chiesetta, de Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 » Mars et Neptune, de Jacopo Sansovino, IV, 110.  
 Carmine: La lamentation sur le corps du Christ, attribuée à Verrocchio, III, 213.  
 Les Frari: S. Jean, de Donatello, II, 136.  
 » Tympan d'une porte, III, 239.  
 » S. Jean, de Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 SS. Giovanni e Paolo: Tombe du doge Thomas Mocenigo, III, 239.  
 San Giobbe: Chapelle S. Jean: Voûte, de Luca della Robbia, II, 205, 214.  
 » Autel, d'Antonio Rossellino (?), III, 87.  
 San Giuliano: Statue de S. Thomas Rangone, de Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 San Salvatore: Tombe du doge Venier, de Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 San Sebastiano: Tombe de l'archevêque Podocataro, par Jacopo Sansovino, IV, 109.  
 Musée: Buste du cardinal Borghese, du Bernin, IV, 216.  
 Le Colleone, de Verrocchio, III, 212.  
 La Loggetta, de Jacopo Sansovino, IV, 108.  
 Arsenal: Madone, de Jacopo Sansovino, IV, 108.



## VERNA (LA).

- Adoration de l'Enfant Jésus, par Andrea della Robbia, III, 152.  
 Annonciation, par Andrea della Robbia, III, 154.  
 Madone della Cintola, par Andrea della Robbia, III, 154.  
 Crucifixion, par Andrea della Robbia, III, 161.  
 Ascension, par Andrea della Robbia, III, 162.  
 Nativité, de Giovanni della Robbia, IV, 57.  
 Déposition de la croix, de Giovanni della Robbia, IV, 60.

## VÉRONE.

- S.<sup>te</sup> Anastasie: Terres-cuites de la chap. Pellegrini, II, 173.  
 S. Fermo: Tombe Brenzoni, de Nanni di Bartolo, II, 175; III, 243.

## VERSAILLES.

- Buste de Louis XIV, du Bernin, IV, 216.  
 La Renommée écrivant les fastes de Louis XIV, de Domenico Guidi, IV, 218.

## VIENNE.

- Musée: Groupe de Bellerophon, de Bertoldo, III, 44.  
 Trésor impérial: Salière, de Cellini, IV, 150.  
 Collection Ambras: Buste de femme, III, 75.

## VITERBE.

- Madone della Quercia: Terres-cuites, d'Andrea della Robbia, III, 176.  
 Musée: Buste Almadiano, d'Andrea della Robbia, III, 177.

## VOLTERRE.

- Baptistère: Tabernacle, de Mino da Fiesole, III, 98.  
 » Fonts baptismaux, par Andrea Sansovino, IV, 33.  
 Cathédrale: Anges, de Mino da Fiesole, III, 99.  
 » Anges, d'Andrea Ferrucci, IV, 35.  
 S. Girolamo: Terres cuites, des della Robbia, IV, 54.



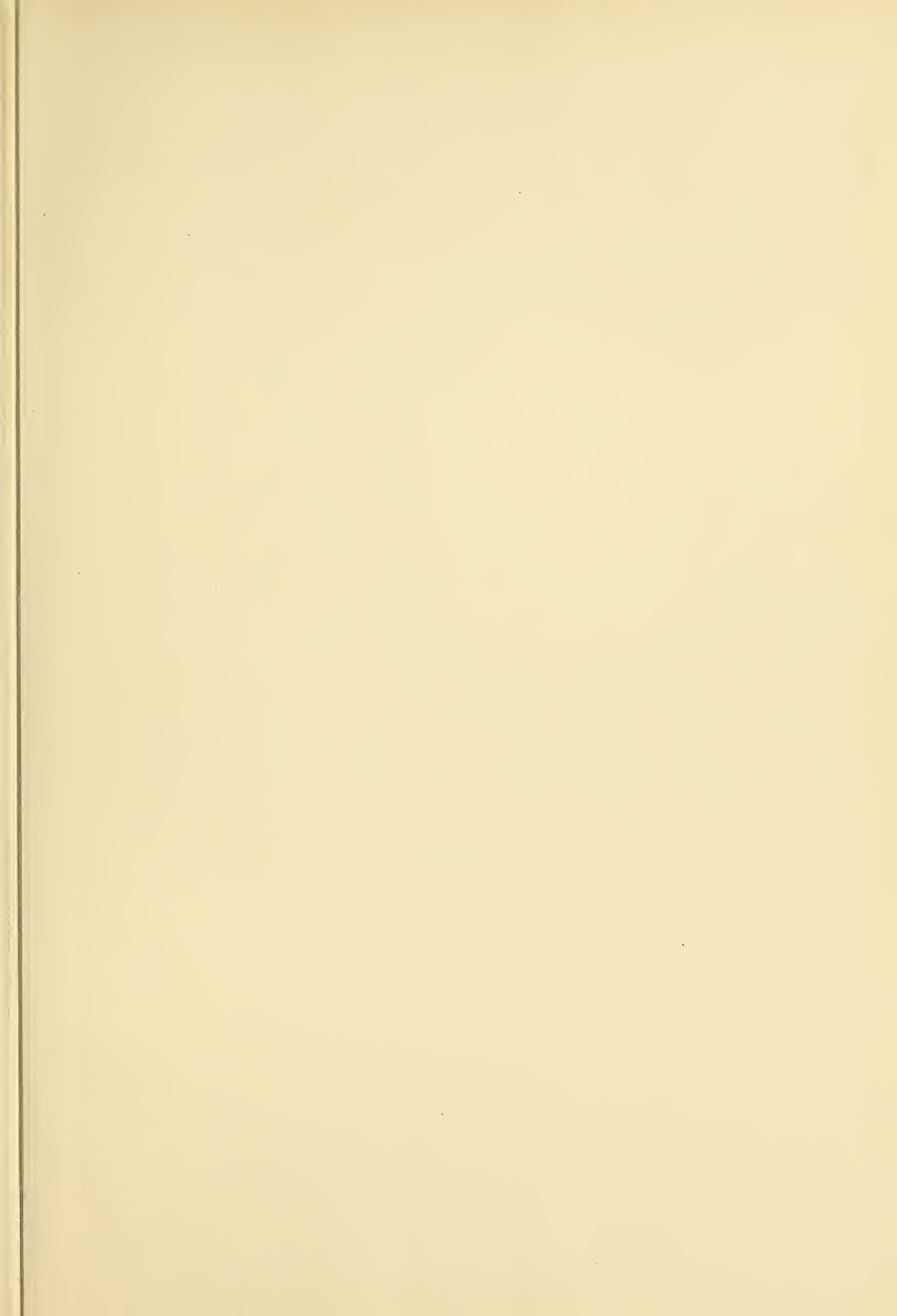
*Ange - Symbole de S. Mathieu (Autel de Padoue)  
 par Donatello*

6<sup>S</sup>



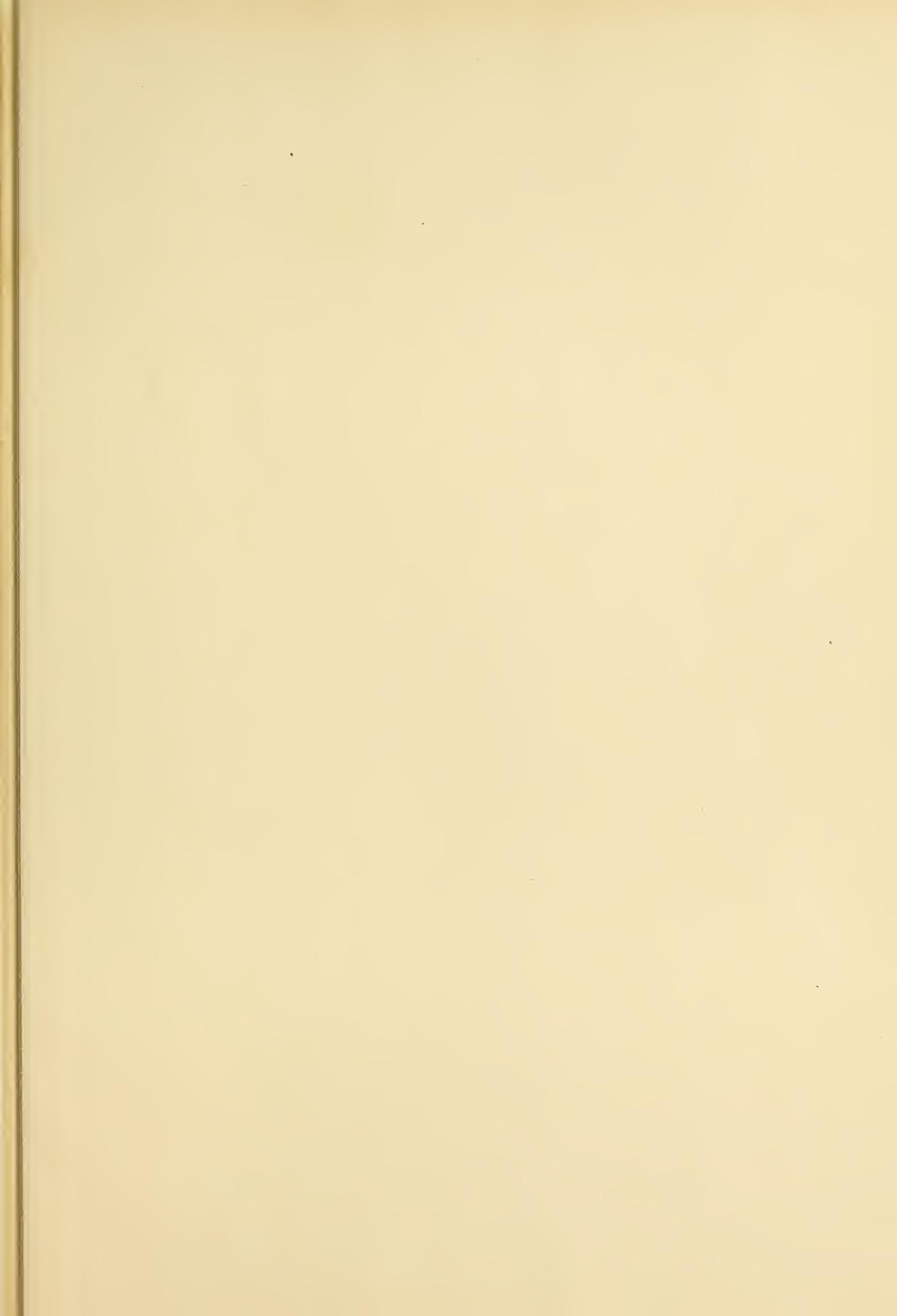








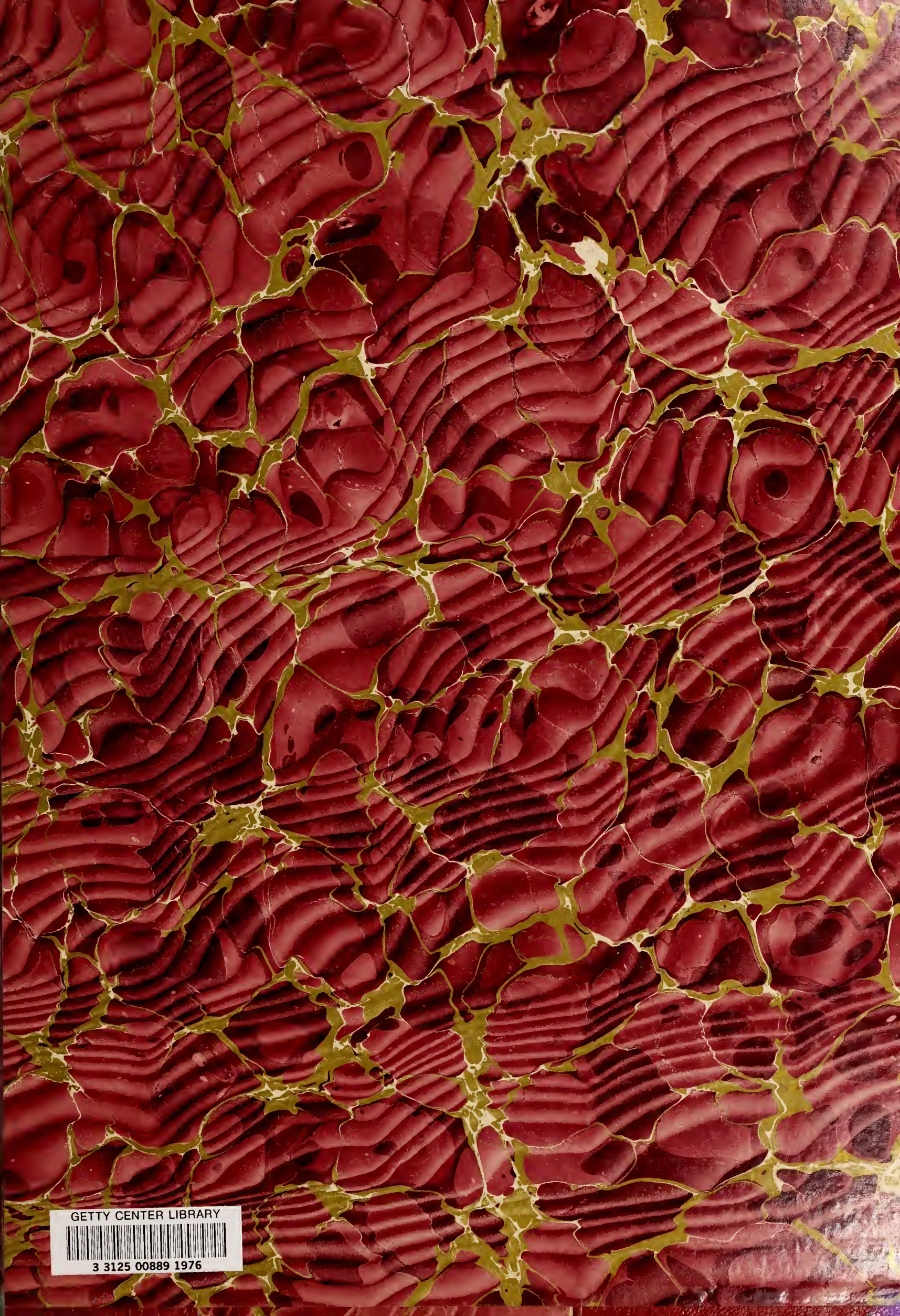












GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00889 1976



